ML
410
.M9
P48
1908

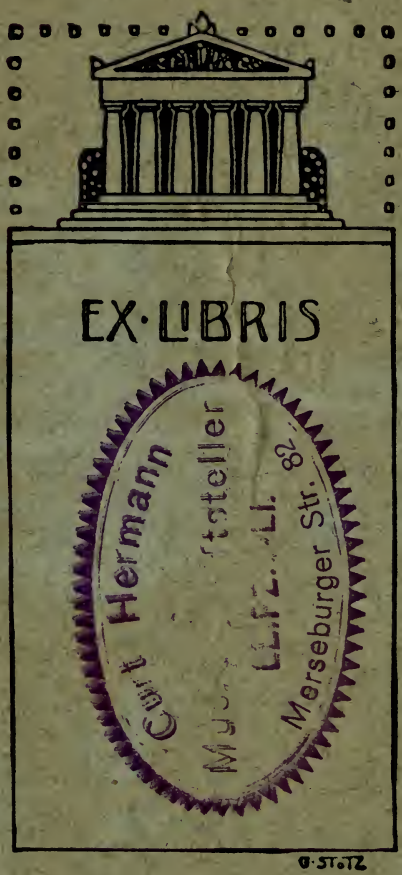
Mozart

von

R. von der Pfordten

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre

Im Umfange von 130—180 Seiten
Geh 1 M. Originalleinenbd. 1.25 M.

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten. ▫▫ Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen. Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten. ▫ Ein planmäßiger Ausbau der Sammlung wird durch den Herausgeber gewährleistet. ▫ Abbildungen werden den in sich abgeschlossenen und einzeln käuflichen Bändchen nach Bedarf in sorgfältiger Auswahl beigegeben.

Über die bisher erschienenen Bändchen vergleiche den Anhang

ERWIN NÄGELE • QUELLE & MEYER
LEIPZIG

AUS DER NATUR

Zeitschrift für alle Naturfreunde

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. R. BRAUNS-Bonn, Prof. Dr. F. G. KOHL-Marburg, Prof. Dr. E. KOKEN-Straßburg, Prof. Dr. A. LANG-Zürich, Prof. Dr. LASSAR-COHN-Königsberg, Prof. Dr. C. MEZ-Halle, Prof. Dr. PFURTSCHELLER-Wien, Prof. Dr. K. SAPPER-Tübingen, Prof. Dr. H. SCHINZ-Zürich, Prof. Dr. OTTO SCHMEIL-Wiesbaden, Prof. Dr. STANDFUSS-Zürich, Prof. Dr. G. TORNIER-Charlottenburg

herausgegeben von

Dr. W. Schoenichen

Monatlich 2 Hefte zu je 32 Seiten, mit zahlreichen Textbildern und mehrfarbigen oder schwarzen Tafeln. — Halbjährlich (12 Hefte) Mark 4.—

Für den geringen Preis leistet „Aus der Natur" **wirklich Hervorragendes.** Sie berücksichtigt alle Gebiete der Naturwissenschaften mit Aufsätzen aus der Feder **unserer best bekannten Gelehrten.** Eine besondere Aufmerksamkeit wird erfreulicherweise den biologischen Fächern geschenkt. Mit dem gediegenen Inhalt verbindet die Zeitschrift ein vornehmes Äußere. Sie ist äußerst reichhaltig illustriert. So machen Ausstattung und Inhalt „Aus der Natur" zu **einer auf das wärmste zu empfehlenden Zeitschrift.** Bresl. Akad. Mitteil. 1906, Nr. 10.

Eine Zeitschrift wie die uns vorliegende **gehört in jede Lehrerbibliothek,** sei dieselbe groß oder klein. Vor allem kann diese schöne, durchaus moderne Zeitschrift aber auch allen Naturfreunden, Zoologen, Botanikern und Mineralogen sowie wissenschaftlichen Vereinigungen auf das angelegentlichste empfohlen werden. Wir sehen dem Erscheinen weiterer Hefte mit lebhaftestem Interesse entgegen.

Chr. Sch. (Bayr. Lehrerztg. 1905, Nr. 20.)

Ich **kenne keine andere Zeitschrift,** welche bei aller Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit den **wahrhaft volkstümlichen Ton so zu treffen weiß,** welche sich — trotz unserer Zeit — vor spekulativen Naturbetrachtungen so zu hüten versteht, welche zudem **so prächtig und reichhaltig** (13 farbige Tafeln!) ausgestattet, in Umschlag, Papier und Druck so **vorzüglich ausgerüstet** ist, wie gerade diese, von der ich nur wünschen kann, daß sie namentlich in Lehrerkreisen **recht weite Verbreitung finden** möchte.

Barfod. (Die Heimat 1907, Nr. 1.)

Probeheft unentgeltlich und postfrei.

Wolfgang Amadè Mozart

Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München

ML
410
.M9
P48
1908

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre
Nr. 41

Mozart

von

Dr. Hermann Frhr. v. d. Pfordten
a. o. Professor a. d. Universität München

Mit einem Porträt des Künstlers
von Doris Stock

Curt Hermann
Musikschriftsteller
LEIPZIG-LI.
Merseburger Str. 82

1908
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Alle Rechte vorbehalten.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Druck von C. G. Naumann, Leipzig.

Vorwort.

Auch diese Schrift ist wie die vor Jahresfrist über Beethoven veröffentlichte aus Vorlesungen und Vorträgen entstanden. Ich hätte dementsprechend fast alles zu wiederholen, was ich dort einleitend bemerkt habe. Hier war es noch schwerer, der Arbeit eigentümlichen Charakter zu sichern. Denn für Mozart ist ja anerkanntermaßen durch Otto Jahn alles geleistet worden; wer über Mozart schreibt oder spricht, muß sich an Jahn halten und läuft Gefahr, nur im Auszug zu wiederholen, was in dem Hauptwerk erschöpfend niedergelegt ist. Gerade deshalb betone ich ausdrücklich, daß ich keine Biographie, kein Lehrbuch schreibe und nicht mit dem Resultat eigener Forschung mich brüste. Gar nichts Neues will ich über Mozart sagen. Nur recht lebendig möchte ich ihn dem Leser nahebringen. Beethovens Werke werden massenhaft aufgeführt; da konnte ich mich fortwährend auf die praktische Erfahrung berufen. Mozart hört man sehr wenig; ich muß also von vielem sprechen, was dem Leser fremd oder doch nie lebendig erklungen ist. Ich betrachte es als meine Hauptaufgabe, für den viel zu wenig gekannten Mozart Interesse zu erregen; wenn dann die unablässig geforderte Mehrung von Aufführungen seiner Werke wirklich erfolgt, soll ihr der Boden bereitet und der Hörer zu williger Aufnahme gestimmt sein. Dem deutschen Publikum das Bild des als Mensch und als Künstler gleich liebenswürdigen und ehrenwerten Meisters zu zeigen, ist geradezu ein Hochgenuß; von seinen bekanntesten und berühmtesten Werken aber läßt sich eben deshalb immer wieder lebhaft und eindringlich handeln, weil jeder sie zu kennen glaubt und doch nur selten einer sie bis ins einzelnste durchdenkt.

Danach bestimmt sich Form und Inhalt des vorliegenden Büchleins. Wieder habe ich auf Notenbeispiele verzichtet, die Literaturangaben als Ganzes so knapp wie möglich zusammengestellt und im Text fast gar nichts zitiert. Weniger als bei Beethoven schien es mir notwendig, zu theoretisieren; nur bei den Opern ließen sich eingehendere stilistische Erörterungen nicht vermeiden. Mozarts Leben und Entwicklungsgang besonders in seiner Kindheit und Jugend mußte dargelegt werden, weil er zur Auffassung seines schöpferischen Wirkens den Weg weist; auch hier widerstand ich der Versuchung, aus seinen Briefen mehr als nur die allerwichtigsten Hauptstellen wiederzugeben. Hoffentlich machen sie dem Leser Lust zu eingehender Kenntnisnahme.

Denn darauf zielt die ganze Arbeit; wie Robert Schumann von dem ersten Thema seiner B-dur-Symphonie schreibt, es möge klingen wie ein Ruf zum Erwachen — so wünschte ich's auch meinem Versuch, daß es ihm gelänge, Lust und Liebe für Mozart und sein Lebenswerk neu zu erwecken und der dringend notwendigen Bereicherung unseres Musiklebens eine Grundlage schaffen zu helfen. Zu allem Überfluß erkläre ich deshalb auch hier: niemandem will ich sagen, was er von Mozart zu halten habe, nur jedermann dazu anregen, daß er sich mit dem Meister befasse, ehe es zu spät ist.

München, im Mai 1908.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort III

Literatur VII

1. Einleitung 1
Der Klassiker. Der Meister des Rokoko. Einseitigkeit. Mehr Mozart. Mozart und Wagner. Mozarts Briefe.

2. Kindheit und Jugend 7
Vater und Mutter. Die Wunderkinder. Erste Unterweisung. Geniale Begabung. Erste Reisen. Italien.

3. Salzburger Verhältnisse. Kirchenmusik 13
Salzburg. Dienstverhältnisse. Freie Kunst. Vater und Sohn. Kirchenmusik. Forderungen. Form und Stil. Grenzen und Schranken. Persönlichkeit. Auffassung. Messen. Litaneien. Vespern. Einzelstücke.

4. Paris. Der Idomeneo 25
Große Reise. Mannheim. Aloysia Weber. Brief des Vaters. Paris. Gluck. Die Italiener. Selbständigkeit. Rückkehr. Italienische Oper. Virtuosentum. Französische Oper. Gluck. Der „Idomeneo". Der Stoff. Die Musik. Das Orchester.

5. Freiheit. Verlobung und Heirat 42
Graf Arco. Der Bruch. Der Vater. Verstimmung. Konstanze Weber. Klatschereien. Die Verlobung. Die junge Ehe. Geldmangel. Leichtsinn. Untreue. Feingefühl. Lauterkeit.

6. Die Entführung aus dem Serail 55
Deutsche Oper. Singspiel. Die „Entführung". Der Stoff. Die Musik. Pedrillo. Osmin. Das Orchester. Theoretisches. Osmins F-dur-Arie. Text und Musik. Dramatische Idee. Problem der Oper. Der dramatische Musiker. Das nationale Moment. Mozarts Deutschtum.

7. Wiener Meisterjahre 71
Klavierstücke. Technik. A-dur-Sonate. Violinsonaten. Streichquartette. G-dur-Quartett. Chromatik. C-dur-Quartett. Streichquintette. g-moll-Quintett. Divertimenti. Große Serenade. Konzerte. Klavierkonzerte. Symphonien. Es-dur-Symphonie. g-moll-Symphonie. C-dur-Symphonie.

Seite

8. Figaros Hochzeit. Don Giovanni 92
Der „Figaro". Der Stoff. Die Frivolität. Der Graf. Die Gräfin. Susanne. Figaro. Cherubin. Schlechte Übersetzungen. C-dur-Arie des Figaro. Das Orchester. Instrumentation. Ensemble. Der „Figaro" in Prag. Der „Don Giovanni." Der Stoff. Donna Anna. Die Rache. Don Ottavio. Donna Elvira. Zerlina. Masetto. Die Registerarie. Der „Don Juan". Charakteristik. Champagnerarie. Ständchen. Mannhaftigkeit. Der Komtur. Leporello. Stilistisches. „Così fan tutte." Der Text. Die Musik.

9. Die Zauberflöte 123
Der Stoff. Die Freimaurerei. Die Idee. Tamino. Pamina. Sarastro. Humor. Deutscher Stil. Die Arien. Die Bildnisarie. Die Tempelszene. Orchester. Chor. Wert des Werkes. Ekstase und Rausch. Mozarts Schaffen.

10. Titus. Requiem. Ende 137
Der „Titus". Der Stoff. Sextus. Die c-moll-Messe. Der graue Bote. Tod des Vaters. Stimmungen. Süßmayr. Das Requiem. Mozarts Tod. Mozarts Witwe. Pietät. Mozartkultus. Zweifel und Fragen. Schluß.

Literatur.

Mozarts Werke, kritische Gesamtausgabe in 24 Serien. Breitkopf & Härtel. Ausführliches Verzeichnis kostenlos.

Ludwig Nohl, W. A. Mozarts Briefe. 1865. Zweite Auflage 1877. Eine neue vollständige kritische Ausgabe wäre dringendes Bedürfnis und Ehrenpflicht.

Dr. Karl Storck, Mozarts Briefe in Auswahl. 1906, in der Sammlung „Bücher der Weisheit und Schönheit".

Friedrich Kerst, Mozart-Brevier. 1905.

Dr. Richard Batka, Mozarts gesammelte Poesien. 1906.

Dr. Ludwig Ritter von Köchel, chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Mozarts. 1862. In zweiter Auflage bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 1905.

Unentbehrliches Quellenwerk; einzig zuverlässige Zusammenstellung. Da es bei Mozart keine Opuszahlen gibt, so wird bei jeder Komposition stets die Nummer angegeben, unter der sie hier zu finden ist.

Otto Jahn, W. A. Mozart. 4 Bände. 1856—1859. In vierter Auflage bearbeitet (seit der zweiten Auflage in 2 Teilen) von Hermann Deiters. 1905.

Unübertroffenes und unübertreffliches Meisterwerk. Die erste Ausgabe heute noch besonders wertvoll; nur in Einzelheiten ergänzt und berichtigt. Ebenso hervorragend durch Sachkenntnis in jeder Beziehung wie durch erschöpfende, musterhaft klare Darstellung des überreichen Stoffes.

Oskar Fleischer, Mozart. 1900. Band 33 der Sammlung „Geisteshelden (führende Geister)".

Enthält nach knapper Darlegung aller Hauptmomente eine mit bewährter Umsicht zusammengetragene Bibliographie der Mozart-Literatur, chronologisch geordnet, in 244 Nummern von 1756 bis 1899 alles Wichtige umfassend, das Bedeutendste durch Sternchen hervorgehoben. Also ebenso geeignet zur Einführung wie zum eingehenden Studium. Vorangestellt sind 4 Nummern über Leopold Mozart.

Rudolf Genée, Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde, seit 1895 bis jetzt 25 Hefte.

Eine wahre Fundgrube für alle möglichen Einzelheiten und Kleinigkeiten, zum Teil mit Illustrationen; jedem wärmstens zu empfehlen, der sich mit Mozart, seiner Umgebung und seiner Zeit genau vertraut machen will.

Ebenso bringen die Mozart-Hefte der Zeitschrift „die Musik" Jahrgang IV 1 und V 7 sehr viel Gutes und Schönes, unter anderem folgende Aufsätze:

Rudolf Breithaupt, mehr Mozart!

Ernst Heinemann, ist Mozarts „Don Juan" eine tragische oder eine komische Oper?

Dr. Alfred Heuß, Mozart als Kritiker.

Dr. Egon von Komorzynski, Mozarts Messen.

Hugo Riemann, die Wurzeln der Kunst Mozarts.

Dr. Karl Mennicke, il ragazzo Mozard.

Auch in Jahrgang I 24, IV 4, 19, 21, 23, V 22 und VI 5 finden sich Mozartiana.

Ernsteste Beachtung verdient selbstverständlich alles, was Richard Wagner über Mozart geäußert hat. Es sind seine Schriften und Briefe daraufhin eigens zu studieren; reizt seine Stellungnahme auch oft zum Widerspruch, so bezeugt er doch überall seine hohe Verehrung für Mozart und seine innige Liebe in warmen Worten.

Die schöne Stelle über den Atem der menschlichen Stimme, den Mozart seinen Instrumenten einhauchte, findet sich im „Kunstwerk der Zukunft", Band III der „gesammelten Schriften und Dichtungen" (jetzt vierte Auflage); die über die „Zauberflöte" in dem Artikel „über deutsches Musikwesen", Band I, der Mozart überhaupt als „größtes und göttlichstes Genie" preist; „Oper und Drama" aber, Band III (und IV) enthält noch gewichtigere Darlegungen, auf die ich mehrfach hingewiesen habe.

Zur Orientierung genügt:

Emil Naumann, Wolfgang Mozart, in der Sammlung musikalischer Vorträge bei Breitkopf & Härtel, herausgegeben von Paul Graf Waldersee, Nr. 6. 1879.

Ludwig Nohl, Mozart, Nr. 1 der Musiker-Biographien in der Reclam-Bibliothek Nr. 1121. 1879.

Ebenda sind die Textbücher zu den meisten Opern Mozarts erschienen, bearbeitet von Karl Friedrich Wittmann und Georg Richard Kruse.

Über Mozarts Vater Leopold, seine Schwester Marianne und seine Frau Konstanze bringen die „Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde" und die Zeitschrift „die Musik" einzelne Beiträge, zum Teil mit Notenbeispielen.

I. Einleitung.

Wer es unternimmt, über Mozart zu sprechen oder zu schreiben, der muß sich sagen, daß er sich in weit ungünstigerer Lage seinen Lesern und Zuhörern gegenüber befindet, als wenn es sich etwa um Beethoven handelt. Denn dieser ist die allgemein nicht nur anerkannte, sondern auch bekannte Größe: fast alle seine Werke erleben unausgesetzt zahlreiche Aufführungen, und wer da will, kann mit ihnen vertraut werden. Ganz anders steht es mit Mozart. Nicht als mangle seinem Namen Ruhm und Ansehen in der musikalischen Welt; davon kann keine Rede sein. Im Gegenteil: jedermann weiß von ihm viel Schönes zu sagen; er wird hoch gelobt und gepriesen; Mozartverehrer gibt es genug. Sieht man aber näher zu, so gewinnt man einen ganz andern Eindruck; und stellt man die Frage, auf welchem Grunde die Begeisterung für Mozart eigentlich ruhe, so muß man kopfschüttelnd antworten: auf durchaus ungenügendem und unsicherem; denn wir sind weit davon entfernt, ihn richtig und vollständig zu kennen. Man tut nur so, als sei er uns allen ein wohlerworbener, streitloser Besitz; man nimmt als selbstverständlich an, was ja freilich selbstverständlich wäre, leider aber nicht wirklich ist. Mozarts Werke sind nur zum geringsten Teil bekannt; und wenn sein Name genannt wird, so ist damit nichts weniger als eine deutliche Vorstellung von seinem Wesen und Wert verbunden. An was denken wir dabei? Doch nur an einige berühmte Opern, vielleicht auch an einige berühmte Symphonien, an ein paar Sonaten und Streichquartette — das ist alles. Wie ging es denn im Jubiläumsjahre 1906? Da gab es nur ganz wenige Ausgrabungen und Neuaufführungen; im großen und ganzen begnügte man sich, von den beliebtesten und dankbarsten Sachen die allerdankbarsten und allerbeliebtesten zum soundsovielten Male abzuspielen, und glaubte damit allen billigen

Anforderungen genügt zu haben. Ich will nicht von Fachmusikern sprechen; Musikfreunde gibt es jedenfalls sehr viele, die von Mozart sonst nichts kennen und z. B. von seiner Kirchenmusik höchstens die sogenannte Krönungsmesse im Kopf haben.

Die Folgen solch mangelhafter Kenntnis sind unverkennbar: Mozart wird bei aller vermeintlichen Hochachtung schief und einseitig beurteilt. Gerade die Art und Weise, wie er gerühmt wird, ist oft recht verdächtig und mindestens geeignet, Vorurteil und Mißverständnis hervorzurufen. Ich will das an einzelnen üblich gewordenen Phrasen nachweisen. Man sagt, Mozarts Musik sei so schön. Sehr richtig. Sie ist so schön wie kaum eine andere. Es ist die Inkarnation des musikalisch Schönen. Worin das besteht, ist schwer zu sagen; man muß es hören und empfinden. Aber wenn uns jemand fragen will: „was nennt ihr denn schön in der Musik?", dürfen wir ruhig antworten: „Mozart!" Das gilt für den Ästhetiker so gut wie für den Laien; das ist und bleibt ein Fundamentalsatz. Man sollte meinen, darüber könne man gar nicht stolpern, darauf müsse alles weitere sich stützen. Und doch, ob wir's uns eingestehen wollen oder nicht, gerade diesem hohen Lob haftet ein fataler Beigeschmack an. Schön — o ja; ganz unbestreitbar; so schön, wie vielleicht sonst nur noch Schubert; aber eben auch „nur" schön. Da sitzt der Haken. Schön — also nicht interessant, nicht charakteristisch, nicht groß, nicht gewaltig; schön — also glatt, liebenswürdig, kindlich heiter; schön — also auf Kosten tiefster seelischer Erregung, mit Verzicht auf leidenschaftlichsten Ausdruck. Am Ende gar oberflächlich, spielerisch, altmodisch, zopfig? Gewiß, dahin werden wir schließlich gelangen. Mozart ist ja „Klassiker"; und klassische Kunst und klassische Schönheit ist immer in Gefahr, auf solche Weise mißdeutet zu werden. Wer ehrlich ist, mag es nur auch laut bezeugen, daß er aus eigener Erfahrung das alles kennt. Haben wir nicht alle einmal so gedacht und empfunden? hat nicht das Klassische uns alle einmal kalt und fremd angemutet? Wir wollen nicht untersuchen, wer daran schuld war; hoffentlich haben wir aber alle diese Kinderkrankheit überwunden und sind zu reiferer Anschauung gelangt. Gerade auch mit Mozart möge es uns so gehen; vielleicht bereitet er uns mit seiner „schönen" Musik sogar Überraschungen, auf die wir nimmermehr gefaßt sind, solange wir im Vorurteil befangen bleiben, sie sei „nur schön" und sonst nichts.

Eng damit zusammen hängt ein zweites Schlagwort. Mozart heißt der Meister des Rokoko. Auch wieder ganz mit Recht. Er ist wie jeder, auch der größte Mensch und Künstler, der Sohn seiner Zeit; das tönt aus seiner Musik, wie es aus seinen Briefen spricht, und ohne Mühe kann man eine ganze Menge von Einzelheiten, besonders von musikalischen Verzierungen und Schlüssen, daraus deuten. Aber wenn schon dem Begriff der klassischen Schönheit leicht ein Beigeschmack anhaftet, dann trägt das Rokoko geradezu bestimmten Geruch an sich, ein Parfum, einen Hautgout, nicht nur von anmutiger Koketterie, sondern von frivolem Leichtsinn, um nicht zu sagen von unmoralischer Sinnlichkeit. Ob das historisch berechtigt ist oder nicht, das brauchen wir hier gar nicht erst zu untersuchen. Schlimm genug, daß es ganz unleugbar auf Mozart abfärbt. Seine ganze Erscheinung wird damit in zweifelhafte Beleuchtung gerückt, menschlich und künstlerisch wird sie gefährdet, daß wir schwanken, ob wir ihn musikalisch und sittlich wirklich ganz ernst zu nehmen haben. Das ist jammerschade; es ist aber auch lächerlich unlogisch. Also auf der einen Seite ein tändelndes Kind, das als Liebling der Musen mit den Gesetzen der ewigen Schönheit spielen darf, und auf der andern Seite ein gewissenloser Genußmensch, der es sich bequem macht und es recht leicht nimmt mit Ehre und Pflicht? Mag diese Zusammenstellung wahrscheinlich oder auch nur möglich dünken, wem sie will; ich meine, sie muß uns die Augen aufreißen, und der innere Widerspruch muß uns ihre Haltlosigkeit beweisen. Es gilt nicht etwa blind und taub zu sein für Mozarts Fehler und Schwächen; es gilt nicht ihn zu einem Heros zu stempeln wie Beethoven. Aber ihn verkennen heißt nicht nur ihm unrecht tun, sondern uns selbst gar köstlicher Wahrheit berauben.

Denn daß wir in Mozart einen echt deutschen Mann und Künstler lieben und verehren dürfen, das kann uns vollends unter dem Wust des Vorurteils und Mißverständnisses nicht klar zum Bewußtsein kommen. Und doch ist gerade das entscheidend für unser persönliches Empfinden. Der italianisierte Musiker mag uns imponieren, mag uns historisch wichtig und bedeutsam erscheinen, mag uns zur Bewunderung zwingen — wirklich packen und hinreißen, wirklich tief ergreifen und dauernd befriedigen, wirklich entzücken und begeistern kann uns nur der deutsche; denn alle echte Kunst ist national. Und darum bleibt uns Mozart

fremd und fern, solange wir nur den „Meister des Rokoko" und nur den „Klassiker" in ihm sehen. Erst wenn er uns zu Herzen spricht, direkt und unmittelbar, ohne theoretische und historische Klausel, erst dann verstehen wir seine Sprache. Und erst dann lernen wir allmählich begreifen, was er nicht allein der Musik überhaupt, sondern ganz besonders unserer deutschen Musik bedeutet. Das kann man gar nicht hoch genug einschätzen; das kann man gar nicht hoch genug preisen. Aber freilich, mit Worten, auch mit den schönsten und bestgemeinten, ist nichts getan. Was hilft es uns, wenn wir Vorurteil und Mißverständnis aus dem Weg räumen? Positiv ist damit noch nichts geleistet, praktisch noch nichts gewonnen. Leser und Hörer mögen sagen: gut, du sollst recht haben, ich will alles glauben und mich gern weisen lassen; aber wie soll ich es denn nun anfangen, um Mozart richtig und vollständig kennen zu lernen?

Beim besten Willen kann das nicht jeder Einzelne sich selbst erringen. Und wenn er noch so eifrig Partituren und Klavierauszüge studiert, was ja doch auch nicht jedermanns Sache ist, und wenn er noch so fleißig Bücher und Schriften über Mozart liest — die Hauptsache wären zahlreiche gute Aufführungen. Die muß man immer und immer wieder verlangen; denn das Hören ist notwendig und entscheidend in allen musikalischen Fragen. Daran fehlt es; das liegt bei uns im argen. Der einseitige, maßlose Beethovenkultus, der bei uns eingerissen ist, hat es verschuldet, daß man fast gar nichts mehr von Mozart zu hören bekommt. Darum wird ja auch von allen Seiten Front gemacht gegen die heillose Beethovenmanie, die den Gewaltigen zum Modegötzen entweiht und alles andere neben ihm und damit ihn selbst entwertet. Und die Stimme der Vernunft verhallt doch nicht ganz wirkungslos; einzelne Anzeichen von Besserung machen sich bemerkbar. Mozart erscheint wieder öfter auf den Programmen; schon gibt es Spezialisten, die es sich zur Aufgabe machen, seltener gehörte Werke des Meisters ans Licht zu ziehen. Sehr bezeichnend für unsere ganze musikalische Kultur war die Auffindung eines neuen (siebenten) Violinkonzerts. Das stand in allen Zeitungen; und man beeilte sich, es überall aufzuführen und wunderschön zu finden. Ob es wirklich von Mozart ist oder nicht, das hat uns hier wenig zu kümmern; der Streit um die Echtheit einer Komposition geht nur Fachmänner an. Etwas anderes erscheint mir sehr charakteristisch. Man hört ein neues

Violinkonzert von Mozart; man erfährt, es sei das siebente; und man findet es schön. Warum fragt man denn nun nicht sofort nach den andern sechs, die man nicht kennt? Kommt denn dem verehrlichen Publikum gar nicht der Gedanke, wenn dieses neue siebente schön sei, so wären doch vielleicht die alten sechs auch nicht wertlos? Und benützt denn niemand solche Gelegenheit zu weiterer Anknüpfung? Dann muß ich schon sagen, man hätte ruhig auch das siebente unbeachtet lassen dürfen, ganz abgesehen davon, daß es ebenso wie das sechste stark angezweifelt wird. Wenn man's nur deswegen gespielt hat, weil es gerade neu aufgefunden war, wenn man nur aus so äußerlichem Grunde einiges Interesse dafür empfand und erhoffte, dann ist es nicht weit her mit unserer Mozartverehrung. Wir müssen uns wirklich fragen, ob wir nicht einem Phantom nachjagen, wenn wir „mehr Mozart" verlangen.

Machen wir uns klar, um was es sich eigentlich dabei handelt. Wollen wir die musikalische Welt zu Mozart zurückführen oder gar zurückzwingen? Dann geben wir's auf, je eher, je besser; sonst vergeuden wir Zeit und Kraft an törichtes Beginnen. Prinzipielle Erwägungen führen nicht zum Sieg; einstreiten werden wir's unserm Musikleben nie, daß es Mozart braucht und ohne ihn darbt und kümmert. Bloß deswegen, weil er einmal so groß und bedeutend war und so schön komponiert hat, weil wir's etwa seinem Andenken schuldig sind, dankbar und respektvoll seine Musik zu pflegen, oder am Ende zum Schutz gegen die berüchtigten modernen Auswüchse, als Palladium, als Regel und Richtschnur, eben mit einem Wort als „Klassiker" in dem engherzig beschränkten Sinn — so wird es nie gelingen, die Unsterblichkeit für Mozart zu retten. Nur dann hat unser Mozartkultus wahren künstlerischen Wert und Aussicht auf Erfolg, wenn er von der Überzeugung getragen ist, daß seine Werke heute noch lebendig zu uns sprechen, heute noch unmittelbar auf uns wirken. Das wäre die vielgepriesene ewige Jugend, das wäre der dauernde Sieg. Darum gilt es nicht Worte, sondern Taten; die entscheiden ganz allein. Wenn Mozart aufgeführt wird, dann muß es sich weisen, ob er nur „schöne Musik" macht, ob er nur der „Meister des Rokoko" ist, oder ob er unser größter deutscher Musiker heißen soll. Wir dürfen ganz ruhig sein: jeder Meister überzeugt, sobald er zu Wort kommt. Auch Mozart wird es tun, wenn er der ist, an den wir glauben. Nur vor-

bereitend, erläuternd, fördernd können wir uns beteiligen; das wollen wir nicht überschätzen. Wir wollen uns aber auch nicht entmutigen lassen; wenn um Großes gekämpft wird, bedarf es der Ausdauer.

Eigentlich feindliche Strömungen gegen Mozart sind ja gar nicht zu überwinden. Denn die Zeiten sind doch wohl vorbei, da Richard Wagner gegen ihn ausgespielt wurde; das Vorurteil ist doch wohl endgültig überwunden, als könne man nur entweder dem Salzburger oder dem Bayreuther Meister anhangen, als sei mithin Mozart durch Wagner totgemacht oder aber Wagner durch Mozart als unmöglich erwiesen. Wir mochten unter dem übermächtigen Eindruck des Wagnerschen Dramas so oder ähnlich denken, solang es uns zu neu war; jetzt haben wir doch wohl genügend Perspektive gewonnen, um den Gang der Entwicklung zu begreifen und zu durchschauen. So verstehen wir, daß gerade Richard Wagner von Mozart besonders schön, mit besonders inniger Liebe und Verehrung spricht; so wird es immer mehr üblich, Mozart und Wagner in einem Atem zu nennen und in unmittelbarste Beziehung zu setzen. Droht auch Wagner schon die Mumifizierung zum „Klassiker"? Manchmal sieht es beinahe so aus. Vielleicht kommt der Tag, da für Wagner ebenso gekämpft werden muß wie heute für Mozart. Immer ist und bleibt es das allergefährlichste, sich in gesichertem Besitz zu wähnen, statt in ewig neuem Erlebnis ihn zu gewinnen und zu befestigen. Keine Ausrede soll gelten; koste es auch Mühe und Geduld, so ist doch der Lohn unverhältnismäßig reich und groß.

Und wer's nun ernst nehmen und Mozart genau und gründlich kennen lernen will, der findet Quellen und Hilfsmittel dazu bereit in einer Fülle wie nicht leicht sonst. Wir haben ja die Gesamtausgabe seiner Werke und das Buch von Otto Jahn, das einfach einzig genannt werden darf, wie wir ein ähnliches für keinen andern Musiker besitzen, das alles umfaßt, was wir brauchen, und uns alles so mitteilt, daß Kenner und Laien gleichen Nutzen davon haben. Und wir haben Mozarts Briefe, in denen er uns selbst gegenübertritt, so schlicht und wahr, so lebendig und so vielseitig, daß wir gar nicht müde werden, es in uns aufzunehmen. Auch ein Zeichen der Zeit: Beethovens Briefe in zwei (oder gar drei?) neuen vollständigen Ausgaben; von Mozarts Briefen seit drei Jahrzehnten keine neue Auflage. Auch

das ist jammerschade. Denn es entgeht uns damit die kostbare Intimität, in die wir mit Mozart treten können, viel eher als mit Beethoven. Der ist zu gewaltig, der thront auf einsamer Höhe. Von dem lassen wir uns erschüttern, zu dem blicken wir auf mit schauernder Ehrerbietung. Mozart steht uns menschlich viel näher; ihm dürfen wir zutraulich entgegentreten; er nimmt uns liebevoll bei der Hand, schaut uns ins Auge und schenkt uns all seinen Reichtum wie ein guter Bruder, ohne daß wir darum bitten und ringen. Wir verkürzen und verkümmern uns wirklich den köstlichsten Besitz; und es ist höchste Zeit, daß wir ihn uns neugewinnen, um ihn nicht zu verlieren. So ziehe das Leben und Schaffen Mozarts wieder einmal an unserm Auge und Ohr vorüber, aber nicht vorbei wie ein flüchtiger Schatten, sondern mit warmem Sonnenschein in unsern Herzen haftend, daß er endlich wirklich unser sei und bleibe, wie er es sein will und bleiben kann.

---

2. Kindheit und Jugend.

Am 27. Januar 1756 wurde Mozart in Salzburg geboren. Er erhielt in der Taufe die Namen Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, nannte sich aber später Wolfgang Amadeus (Amade), daher die Abkürzung: W. A.

Er ist also Österreicher. Man darf aber nicht übersehen, daß sein Vater Leopold aus Augsburg stammte, also Reichsdeutscher war. Der Großvater war Buchbinder gewesen; Leopold Mozart aber wurde Musiker und erreichte es mit Energie und Ausdauer, in Salzburg 1743 fürsterzbischöflicher Hofmusikus, später Hofkomponist und 1762 Vizekapellmeister zu werden. Er heiratete 1747 die Anna Maria Pertlin, Pflegetochter des Stifts von St. Gilgen. Das war eine echte Salzburgerin: keineswegs eine bedeutende Frau, aber willig und gutmütig, sparsam und ordentlich, eine treue Gattin und Mutter, dabei voll Munterkeit und Laune, eine Frohnatur, die den gewichtigen Ernst ihres Mannes heiter und lebenslustig ergänzte. Charakteristisch ist ihre

Vorliebe für Scherz und Spaß, die so gesund war, daß sie auch das Derbkomische nicht zu scheuen brauchte. Darin wandeln sich Geschmack und Sitte. Manches, was damals als vollständig harmlos galt, mag uns heute unfein und anstößig erscheinen. Salonfähig war dieser Humor allerdings nicht. Mozart hat aber auch Gott sei Dank gar nichts mit dem Salon zu tun: er war kein Salonmensch und schrieb keine Salonmusik. Dazu war er zu echt deutsch; wir sind es leider nicht. Statt über das, was uns da auffällt, die Nase zu rümpfen, sollten wir es vielmehr zu verstehen suchen: elegant und pikant ist es freilich nicht, dafür aber auch weder prüde noch lasziv, sondern kräftig und natürlich. Wir werden uns noch daran zu erinnern haben und das mütterliche Erbteil unseres Meisters richtig schätzen lernen.

Ganz anders tritt uns Vater Leopold entgegen. Mag die neuere Forschung einzelne Züge an seinem Bild berichtigen, im großen und ganzen bleibt es so, wie Otto Jahn es uns gezeichnet hat. Ohne Übertreibung darf man sagen: Leopold Mozart war ein Idealkünstlervater. Man braucht nur Beethovens oder Webers Vater mit ihm zu vergleichen, um Wolfgang glücklich zu preisen. Dabei wollen wir Leopold gar nicht idealisieren. Er war durchaus nicht genial; er war nicht einmal imstande, die Genialität seines Sohnes richtig und vollständig zu fassen. Er besaß Eigenschaften, die schwer zu ertragen waren; mit einem andern Sohn wäre es wohl nicht nur zur Entfremdung, sondern auch zum Bruch gekommen. Er zeigt im vollsten Maße, was der Franzose les défauts de nos qualités nennt: die zu unsern Vorzügen gehörigen, aus ihnen entspringenden Fehler und Schwächen. Aber nicht diese, sondern jene überwiegen und bestimmen den Wert dieses Mannes. Er war ein ernster, in strenger Selbstzucht gereifter Charakter. Seine Ordnungsliebe grenzte an Pedanterie, sein Gerechtigkeitsgefühl an Härte, seine Energie an Rücksichtslosigkeit, seine Willenskraft an Starrsinn. Aber die unerbittlichen Forderungen, die er an sich und die Seinen stellte, ruhten auf echt sittlicher Grundlage: sein ganzes Wesen war getragen von Gewissenhaftigkeit und durchdrungen vom Bewußtsein hoher Verantwortung. Er wußte, was Pflicht heißt. Und wenn er das alles im Leben, im Beruf, in der Familie betätigte, so ganz besonders in der Erziehung seines Lieblings, seines Wolfgang.

Von sieben Kindern waren ihm nur zwei geblieben, außer

dem jüngsten Sohn die am 30. Juli 1751 geborene Maria Anna Walburga Ignatia, das Nannerl. Dürften wir uns verwundern, wenn sie und vor allem der kleine Wolfgang von treusorgender Elternliebe nicht nur gehegt und gepflegt, sondern geradezu verwöhnt und verzärtelt worden wären? Es kam aber noch ein besonderes Moment hinzu, an dem des Vaters Pflichtgefühl seine Feuerprobe zu bestehen hatte. Beide Kinder waren ganz außergewöhnlich, wir würden jetzt sagen: phänomenal musikalisch begabt. Es waren Wunderkinder. Das Wort genügt, um die traurigsten Vorstellungen und Erinnerungen wachzurufen. Es ist nicht nötig, ausführlich zu schildern, welches Los nur allzuoft solchen abnormen, frühreifen Talenten bereitet wird, wenn Unverstand, Eitelkeit und Habgier sich gegen sie verbünden. Und wenn auch das Schlimmste nicht eintritt, so droht doch schon Gefahr genug in der Zerfahrenheit, in dem Mangel an Methode und Konsequenz, in dem viel zu geringen Maß von künstlerischem und sittlichem Ernst, der allein der Veräußerlichung und ziellosen Verschleuderung seltener und edler Kräfte ein Gegengewicht zu bieten vermöchte. Darum ergreifen uns ja ganz unwillkürlich Zweifel und Bangen, sobald wir von einem Wunderkind hören. Und hier waren einem Vater gleich deren zwei geschenkt! Ein wahres Glück, daß er ein ganzer Mann war, den nur umso ernsteres Gefühl von Pflicht und Verantwortung beseelte, je mehr und je sicherer er die Begabung seiner Kinder erkannte; ein wahres Glück für diese, für die Kunst und für uns alle. Im herrlichsten Gegensatz zu einem Beethoven oder Weber hat unser Mozart eine sonnige Kindheit und Jugend genossen, von dem besten Vater geleitet, von dem treuesten Berater geführt, menschlich wie künstlerisch bewahrt vor innerem Zwiespalt und aufreibenden Kämpfen, so daß er sich ruhig und harmonisch entwickeln und seinem Lebensziel entgegenreifen konnte — ein Bild, das wir nicht ohne Rührung und Dankbarkeit betrachten können und das wir uns nicht entstellen lassen dürfen, weil es die Grundlage bildet für alles weitere.

Daß Leopold Mozart seine beiden Kinder selbst unterrichtete, braucht kaum eigens hervorgehoben zu werden. Er war nicht nur ein tüchtiger Musiker und geschickter Komponist, sondern auch ein vortrefflicher Lehrer; seine 1756 erschienene Violinschule hat ihn geradezu berühmt gemacht. Da war also alles in bester Hand. Aber ein Moment scheint mir bedeutsam. Mit der

Tochter, dem Nannerl, hatte der Vater den Unterricht begonnen, sobald es ihm angezeigt erschien. Mit Wolfgang geschah es anders. Der dreijährige ging selbst ans Klavier und suchte sich Terzen zusammen; er gab damit selbst seinem Vater das Zeichen zum Beginn der Unterweisung. Mit vier Jahren konnte er schon kleine Stücke spielen, mit fünf Jahren sich selbst solche ausdenken, das heißt eben komponieren; aufgeschrieben wurden sie vom Vater, und zum Teil sind sie uns erhalten. Ebenso ging es mit der Violine. Die nahm er auch selbst in die Hand und ließ sich die nötigsten Griffe zeigen; und noch ehe er über irgendwelche Technik verfügte, verlangte er im Trio mitgeigen zu dürfen. Der Vater und ein Freund des Hauses, der Hoftrompeter Andreas Schachtner, der uns davon berichtet, wollten es kaum glauben, daß der kleine Kerl nicht nur die zweite, sondern auch die erste Violinstimme auf seine Weise bewältigte. Da sehen wir offenbar, wie der geborene musikalische Selbstherrscher sich ankündigt. Da braucht kein Talent geweckt, geschweige denn gepeitscht zu werden; da tritt es von Anfang an siegreich leuchtend hervor und duldet nicht etwa, sondern gebietet seine Ausbildung. Da heißt es nicht: „du sollst", sondern: „ich will!" Dieses Hervorbrechen des Genius aus der echtesten Kindlichkeit ist ein ganz wunderbares Schauspiel. Daraus sollte man lernen. Wende man nur nicht ein, daß ein solcher unerhörter Ausnahmsfall ganz vereinzelt stehen bleibe und keine Folgerungen gestatte. Er gestattet sie sehr wohl. Ein kleiner Mozart kommt nicht wieder; aber jedes echte Talent, auch das bescheidenere, zeigt sich selbst an. Man pflegt dann zu sagen, es sei entdeckt worden; das heißt nichts anderes als: irgend einer hat es vernommen, wie es sich selbst ankündigte. Das ist auch einzig und allein Gewähr und Sicherheit gegen Täuschung, Irrtum und Betrug; es gibt keine andere. Nie von außen, immer nur von innen kann Gewißheit gewonnen werden; und man würde sich viel Zweifel und Mißverständnis ersparen, wenn man darauf achten wollte. Der Vater Leopold hat es wohl verstanden!

Dazu stimmen nun auch alle die Anekdoten, die des kleinen Wolfgang unfehlbares Tongehör und fabelhaftes Gedächtnis bezeugen. Ich möchte nicht mißverstanden werden, wenn ich sage, daß darauf weniger Gewicht zu legen ist als es vielfach zu geschehen pflegt. Was den Laien verblüfft, ist künstlerisch

nicht entscheidend. Natürlich staunt man, wenn man hört, daß der Knabe Tonstücke auswendig merkte, ohne daß er sie auswendig zu lernen brauchte, oder daß er den geringfügigsten Unterschied in der Stimmung zweier Instrumente, daheim und bei Bekannten, sofort wahrnahm und genau bezeichnete. Gewiß ist derartige Begabung außerordentlich wertvoll; sie ist aber eine Sache für sich und beweist an sich noch nichts für das musikalische Wesen dessen, der so glücklich ist, sie zu besitzen. Man kann sie zur Not auch entbehren. Daß ein Mozart, dem die Götter alles in Fülle verliehen, auch diese Souveränität besaß, will uns nur selbstverständlich dünken. Dagegen verdient es Beachtung, daß seine Gehörnerven sehr empfindlich und reizbar waren. Der Knabe konnte z. B. den Ton der Trompete nicht ertragen; mit Gewalt war da nichts auszurichten, wie derselbe Schachtner erzählt. Es war also ein zartes Kind, ein feinbesaiteter Organismus, und das stimmt wieder zu seinem ganzen Wesen: ein Kraftmensch ist er nie geworden. Um so wichtiger war es offenbar, ihn richtig zu erziehen und vorsichtig zu fördern, ohne ihn einerseits zu überanstrengen, andrerseits zu verzärteln. Die Aufgabe war nicht leicht und nicht einfach; wir möchten nachträglich erschrecken, wenn wir bedenken, was alles auf dem Spiele stand.

Vater Leopold bewährte eine überaus glückliche Hand. So durfte er wagen, was unter Umständen bedenklich hätte ausfallen können, nämlich mit seinen beiden Wunderkindern zu reisen. Wir finden die drei Mozarts schon 1762 in München, Wien und andern Städten. Das Aufsehen, das Wolfgang und Nannerl erregten, der in jeder Beziehung glänzende Erfolg, den der Vater mit ihnen einheimste, hat ihm den Kopf nicht verdreht. Das müssen wir ihm hoch anrechnen. So gern er Geld verdiente und als praktischer Mann zu schätzen wußte, vor geldgieriger Ausnützung blieb das Talent der Kinder bewahrt; dazu war der Vater zu gewissenhaft. Und ihre Kindlichkeit selbst blieb von allem weltlichen Glanz und Flitter unberührt; sie waren zu gesund, um altklug, eingebildet und affektiert zu werden. Unbekümmert sprang Wolfgang der Kaiserin auf den Schoß, und soviel er auch umschmeichelt und verhätschelt wurde, er blieb unverdorben, heiter und brav. In den Jahren 1763 bis 1766 führte Leopold seine Lieblinge durch alle Hauptstädte bis nach London und Paris, und auch von dieser für damalige Begriffe

großen und kühnen Reise brachte er sie unversehrt zurück. Das konnte nur bei vernünftigster Behandlung gelingen. Die Kinder mußten fleißig sein und die Musik sehr ernst nehmen; sie mußten tüchtig üben, um sich mit Erfolg zu produzieren. Aber sie wurden doch nicht gehetzt und geplagt, sie genossen auch reichlich Erholung und Freiheit, und an Leib und Seele gesund kehrten sie wieder nach Hause.

Und jetzt sollte Vater Leopold sich vollends bewähren. Wenn er, nachdem alles so über Erwarten geglückt war, den Erfolg ausgenützt und die Kunstreisen fortgesetzt hätte, wer möchte es ihm wohl verübeln? Es war doch gewiß sehr verlockend, und zumal mit Wolfgang, der das Nannerl rasch überflügelte, wäre ohne Zweifel noch viel Geld zu verdienen gewesen. Aber der Vater blickte tiefer. Es war ihm klar geworden, daß sein Sohn zu weit Höherem berufen sei als zum Wunderkind am Klavier und auf der Geige: er hatte seine schöpferische Begabung erkannt; und sofort steckte er sich und ihm das höchste Ziel, nicht in brennendem Ehrgeiz, sondern in echter Idealität. Bisher war alles leicht und glatt gegangen, jetzt wurde voller Ernst gemacht. Und wenn es dafür Opfer bringen hieß — er war zu jedem bereit. Haben wir bisher Respekt vor ihm, so lernen wir ihn nun verehren. Im Dezember 1769 geleitete er den inzwischen zum Konzertmeister ernannten Knaben nach Italien. Das war ja das gelobte Land der Musik, hier waren die höchsten Weihen der Kunst zu erholen. Wolfgang errang sie ohne Mühe. Die Akademie zu Bologna nahm ihn unter ihre Mitglieder auf, die zu Verona ebenso als ihren Kapellmeister; für Mailand schrieb er seine erste große Oper „Mitridate rè di Ponto“, und der Papst verlieh ihm wie früher an Gluck das Ordenskreuz vom goldenen Sporn. Er hieß also nicht nur maestro und cavaliere filarmonico, sondern hätte sich mit Fug und Recht „Ritter von“ nennen dürfen. Gluck hat es bekanntlich getan, Mozart nie. Wir werden später erfahren, ob es ihm an Stolz und Selbstgefühl gebrach. Jedenfalls widerstrebte seinem Wesen alles großartige Auftreten und Prunken nach außen. Der Vater selbst mußte lachen, wenn er den Knaben als signor cavaliere anreden hörte; und Wolfgang schreibt gerade von der italienischen Reise die ausgelassensten Briefe heim, als echter Kindskopf, mit wahrhaft beneidenswerter Frische und Unbefangenheit. Aber die Kinderschuhe waren doch ausgetreten:

als junger Meister kehrte er heim. Jetzt mußte es sich entscheiden mit seinen Leistungen und seiner Zukunft. Es lag nahe genug, bei der Opernkomposition zu beharren; es sind denn auch in der Tat in den nächsten Jahren eine ganze Reihe von Bühnenwerken entstanden. Darauf kommen wir später in anderem Zusammenhang zurück. Zunächst interessiert uns hier die Frage, ob wohl in Salzburg seines Bleibens war, ob da der Boden sein konnte für gedeihliche Weiterentwicklung. Der Vater wünschte und hoffte offenbar nichts anderes, und Wolfgangs Stellung schien ja auch ganz ehrenvoll. Wir haben nun die Salzburger Verhältnisse näher zu betrachten und zu beobachten, in welcher Weise sie des jungen Mozart Leben und Schaffen beeinflußten.

---

3. Salzburger Verhältnisse. Kirchenmusik.

Vater und Sohn standen in Diensten des Erzbischofs Sigismund. Man muß wohl sagen, daß er ihnen ein gnädiger Herr war; sonst hätte er kaum so oft und so lang Reiseurlaub bewilligt. Aber man wird nicht behaupten dürfen, daß er Wolfgangs strahlendes Talent erkannte und würdigte oder den jungen Künstler durch besondere Huld verwöhnte. Immerhin waren die Zustände erträglich. Als aber Sigismund Ende 1771 starb und Hieronymus Graf von Colloredo sein Nachfolger wurde, änderte sich alles sehr rasch und gründlich. Wir gewinnen sehr bald den Eindruck, daß die Lage unhaltbar war, daß früher oder später der Bruch erfolgen mußte. Unter welchen Umständen er erfolgte, zu welch trauriger Berühmtheit der hochfürstliche Herr durch die ganz unglaublich unwürdige Behandlung Mozarts gelangte, das werden wir später hören. Jetzt liegt mir daran, aus Wolfgangs Charakter und Wesensentwicklung nachzuweisen, daß er auch eines besseren Gebieters untergebener Diener auf die Dauer nicht hätte bleiben können. Hier werden wir seine Eigenart kennen lernen, wie sie sich von der so manches anderen Künstlers, namentlich aber von der des Vaters ganz gewaltig unterschied.

Es ist Richard Wagner bös verdacht worden, daß er Josef Haydn einen fürstlichen Bedienten genannt hat. In diesem Ausdruck, der uns ja allerdings nicht wie ein Ehrentitel klingt, fand man eine ganz unnötige demütigende Herabwürdigung des geliebten und verehrten Meisters. Das lag Wagner fern; er wollte vielmehr damit Haydns Abhängigkeitsverhältnis recht scharf und treffend kennzeichnen. Und es entspricht auch vollständig den Anschauungen jener Zeit, in die wir versuchen müssen uns zurückzuversetzen, wenn es uns auch noch so schwer fällt. Tatsächlich zählte damals der Musiker zum Hofstaat seines Brotherrn. Fürsten und Grafen liebten und pflegten die Hausmusik und bevorzugten musikalische Bediente; gerade die österreichische Aristokratie hat sich darin hervorgetan. Wir können uns freilich kaum mehr vorstellen, daß ein Lakai erst bei der Tafel serviert und dann im Quartett oder in der Hauskapelle mitgeigt, ebensowenig wie etwa, daß eine Kammerfrau ihrer Dame bei der Toilette hilft und dann mit ihr vierhändig Klavier spielt. Aber die Sache hat ihre zwei Seiten. Für die Dienerschaft war das gewiß nicht demütigend und peinlich; im Gegenteil: wir können es uns ganz patriarchalisch vorstellen, und sicher ist es auch oft so gewesen. Nur der Berufsmusiker will uns in solche Gesellschaft nicht passen. Wir haben ihn höher einschätzen lernen; seine gesellschaftliche Stellung hat sich bedeutend gehoben, wenigstens äußerlich — ob auch innerlich, das ist eine andere Frage. Er wird nicht mehr „bezahlt", sondern „honoriert", nicht mehr „angestellt", sondern „engagiert". Vollends wenn sich's um einen Dirigenten oder Komponisten, um einen schaffenden Künstler handelt, da verlangen wir Auszeichnung und Sonderstellung; und unser Gefühl empört sich dagegen, einen Meister wie Haydn mit den andern Bediensteten des Schlosses speisen zu sehen.

Dieser Umschwung hat sich ziemlich rasch vollzogen; und nun sind wir nur allzusehr geneigt, unsere Empfindung und unser Urteil rückwirkend zu verallgemeinern. Wir müssen die Persönlichkeiten unterscheiden. Haydn hat seine Dienstbarkeit beim Fürsten Esterhazy nicht als lästigen Zwang gefühlt, geschweige denn als unehrenhaftes Bediententum. Erst in späteren Jahren, als er Ruhm und Freiheit kosten und werten gelernt hatte, lockerte er das Band, an das er geknüpft war, bis es kaum mehr dem Scheine nach ihn hielt. Wir dürfen auch nicht ver-

gessen, daß der Vorteil auf beiden Seiten war. Der gnädige Herr hatte seine Hausmusik und an ihrer Spitze den trefflichen Meister; Glanz und Ehre waren sein. Dafür bot er dem Musiker nicht nur sicheres Asyl, schützte ihn nicht nur vor Mangel und Not, sondern förderte positiv und unmittelbar sein künstlerisches Schaffen. Es war doch sehr schön, fortwährend anregende Aufträge zu erhalten und jede Komposition auch gleich entsprechend aufgeführt zu hören. Wer weiß, ob Haydn ohne Esterhazy der Meister der Symphonie und des Streichquartetts geworden wäre. Jedenfalls konnte seine Lage vielen geradezu beneidenswert erscheinen; daß er sich beengt und gehemmt gefühlt hätte, davon kann keine Rede sein.

Unser Ideal ist nun die freie Kunst und der freie Künstler geworden. Mit vollem Recht schlagen wir das noch weit höher an als alle durch Abhängigkeit erkaufte Annehmlichkeit und Erleichterung. Es hat ja auch immer stolze Meister gegeben, die es verschmähten, irgendwelcher Herrengunst irgendetwas zu verdanken, und lieber durch Entbehrung und Elend sich zum Siege durchkämpften. Beethoven erscheint uns auch darin als der heroische Vollender. Aber was er vollendete, hat Mozart vorbereitet, ihm weit ähnlicher, wir dürfen sagen: weit moderner als Haydn. Es gilt klar zu erkennen, daß Wolfgang auch in des gütigsten und nobelsten Herren Dienst zu verharren nicht vermocht hätte; er hätte die Ketten abgeschüttelt, auch wenn der Erzbischof sie ihm vergoldet hätte wie Esterhazy dem Papa Haydn. Wir sagen: Mozart war kein Kraftmensch und keine Kampfnatur; es wird uns manchmal vorkommen, als fehle es ihm an Festigkeit und Konsequenz. Da ist es wichtig für seinen ganzen Charakter, ihn gerade hier richtig zu verstehen.

Unbewußt reift der Knabe zum Mann, und unbewußt entwickelt sich sein Selbstgefühl und sein Freiheitsdrang. Die Salzburger Jahre 1771 bis 1777 bereiten den Bruch vor, der allerdings erst 1781 definitiv erfolgte; es hätte dazu der Brutalität nicht bedurft, die ihn schließlich herbeiführte. Und hier sehen wir nun den Sohn vom Vater sich trennen. Leopold Mozart konnte nicht anders denken, als daß Wolfgang sich bescheide, in erzbischöflichen Diensten zu stehen. Das entsprach seiner ganzen Auffassung von geordneter Lebensführung. Daß die heimischen Verhältnisse klein und eng waren, hat er dabei gewiß nicht verkannt. Er war es ja selbst, der den Sohn hinausführte in die

große Welt; und nichts geringeres war sein Ziel, als diese große Welt zu erobern. Aber er wollte dazu einen sicheren Stützpunkt festhalten; von Salzburg aus sollte Wolfgang Fuß fassen auf der Bühne und im Konzertsaal. Er hätte ihm auch nimmermehr verwehrt, seine Entlassung zu nehmen und irgendwohin in die Fremde zu gehen, wenn nur eine dauernde, befriedigende, gesicherte Stellung zu gewinnen gewesen wäre, wie es wohl manchmal den Anschein hatte, niemals aber zu verwirklichen gelang. Als freier Künstler in die Welt ziehen, seinem Sterne vertrauen, sich durchschlagen und durchsetzen, Anerkennung und Erfolg erzwingen und im Notfall von der Hand in den Mund leben, bis die eigene Existenz sich befriedigend gestaltet — so etwas konnte ihm gar nicht als möglich in den Sinn kommen; denn das hätte ihm ja gleichgegolten mit Vagabundentum. Es mußte ihn also mit aufrichtiger Besorgnis erfüllen, wenn er beobachtete, wie Wolfgang seine Stellung in Salzburg immer geringer bewertete, immer lästiger empfand, immer unverhohlener loszuwerden strebte. Denken wir uns in des Vaters ganzes Wesen recht hinein, so werden wir ihm nicht vorwerfen, daß er allzu kleinlich und engherzig gewesen sei; wir werden ihm vielmehr zugestehen müssen, daß er vernünftig und liebevoll gehandelt habe.

Andererseits hatte es auch der Sohn nicht leicht. In unwandelbarer Treue und unbedingter Verehrung dem Vater ergeben, hat er ganz gewiß niemals daran gedacht, einen Konflikt heraufzubeschwören oder gar dem besten Freund seiner Jugend Kummer und Enttäuschung zu bereiten. Es hat geradezu etwas rührendes, zu beobachten, wie er durch seine eigene Entwicklung Schritt für Schritt vorwärts gedrängt wird auf dem Weg, der ihn zuletzt vom Vater trennen mußte. Gerade daß diese Wandlung so unbewußt, so allmählich vor sich geht, weit entfernt von aller Absichtlichkeit und allem Trotz, gerade das beweist ihre innere Notwendigkeit. Nicht weil er plötzlich wollte, sondern weil er endlich mußte, ist Mozart frei geworden von allem Zwang, auch von der väterlichen Obhut. Dem Vater zulieb hat er auszuhalten versucht und sich immer wieder gefügt, bis es eben einfach nicht mehr ging, weil er sonst seiner eigensten innersten Natur hätte untreu werden müssen, was doch seine unbestechliche Wahrhaftigkeit niemals zulassen konnte. So angeschaut sind es nicht sechs Jahre behaglichen Stilllebens gewesen,

die er in Salzburg verbrachte, sondern Entscheidungsjahre latenter Krisis, Jahre wichtigster seelischer Erlebnisse, Jahre von grundlegender Bedeutung für alle Zukunft. So erklärt es sich auch, daß sein Schaffen in dieser Zeit zu so überraschender Reife gedieh: er wird darin schon ganz er selbst; und es muß laut gerügt und beklagt werden, daß wir seine Werke gerade aus dieser Periode viel zu wenig kennen.

In erster Linie kommen kirchliche Kompositionen in Betracht: Messen, Litaneien, Vespern und kleinere Sätze. Mozart war dienstlich veranlaßt, sie zu schreiben; es fragt sich, wie wir sie bewerten sollen. Man kann oft genug hören und lesen, als Kirchenkomponist sei er nicht hervorragend gewesen und habe sich selbst nicht dafür gehalten. Um solche Behauptungen zu beweisen, müßte man doch offenbar vor allem einen festen Maßstab zur Hand haben, an dem dann Mozarts Leistungen zu messen wären. Was echte, rechte Kirchenmusik ist und was nicht, was sie sein soll und was sie nicht sein darf — wer will das klar und bündig bestimmen und deutlich auseinandersetzen? Das ist ein sehr schwieriges, strittiges Gebiet, auf dem nur der geschulte Fachmann mitzusprechen berufen ist. Ich maße mir keine Entscheidung an, sondern versuche nur das Wichtigste anzudeuten, wie es uns jedenfalls zur Vorsicht mahnt.

Geschichtliche Betrachtung lehrt vor allem, daß hier wie überall die Anschauungen wechseln. Es gibt in der Kirchenmusik einen strengeren und einen freieren Stil. Der strengere ist auf den gregorianischen Choral gegründet und gipfelt in dem großen Namen Palestrina. Der freiere knüpft an die epochale Wandlung an, die im Zeitalter der Renaissance die ganze musikalische Entwicklung erfahren hat. Bis heute kann man nicht sagen, welcher von beiden Richtungen der endgültige Sieg beschieden und welche in Zukunft zur Herrschaft berufen sei; denn beide finden je und je ihre eifrigen Verfechter. Es handelt sich um Lösung der Frage, ob nur der strengere oder auch der freiere Stil echte und rechte Kirchenmusik ermögliche; ob der freiere Stil einen organischen Fortschritt aus dem strengeren bedeute oder eine Abirrung vom rechten Wege; ob ein etwa verlorenes Ideal wiederzugewinnen oder wie es durch Neubildung zu ersetzen sei. Gleichviel wie man es so oder anders formulieren mag, es ist der alte Streit um alte und neue Kunst, um Tradition und selbständige Entwicklung, der auch hier die

Geister scheidet. Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß die ganze Frage sehr verwickelt ist: es handelt sich ja nicht um eine beliebige Gattung der Musik an sich, sondern um die Musik im Dienst einer bestimmten Idee in der Kirche. Deshalb ist noch weitere Unterscheidung nötig.

Religiöse Musik ist nicht dasselbe wie Kirchenmusik. Sie kann von innigstem religiösen Gefühl getragen und doch für die Kirche ungeeignet sein. Äußerlich ist das sehr leicht nachzuweisen: allzu große Ausdehnung und Schwierigkeit machen die gottesdienstliche Verwendung der herrlichsten Komposition unmöglich. Wir können uns weder protestantischen noch katholischen Kultus vorstellen, zu dem man Werke wie die h-moll-Messe von Bach oder die missa solemnis von Beethoven gebrauchen könnte. Viel schwieriger ist aber die Unterscheidung nach inneren Gründen. Es müßte sich unzweideutig feststellen lassen, was die Kirche von der Musik beim Gottesdienst verlangt und was sie verpönt; danach wären die einzelnen Stücke zu beurteilen. Und man sollte meinen, die Kirche allein sei berufen, uns das zu sagen, und habe zugleich die Macht, danach zu verfahren. Die katholische Kirche, um die es sich hier allein handeln kann, braucht doch nur den einen oder den andern Stil für ihre Kirchenmusik zu erlauben, zu gebieten oder zu verdammen; niemand wird ihr verwehren können, selbst zu bestimmen, was sie für kirchlich erachtet und was nicht. Ästhetisch hätte man dann nachzuprüfen, inwieweit die kirchliche Anschauung sich mit unserm allgemeinen Empfinden deckt oder nicht. Aber gerade auch auf kirchlicher Seite sehen wir die Auffassung wechseln. Der Erzbischof von Salzburg hat Mozarts Messen nicht als unkirchlich zurückgewiesen; im Gegenteil: sie sind seinem Geschmack, vielfach seinen ausdrücklichen Weisungen entsprechend gehalten. Offenbar hat man also damals an ihrem Stil und Charakter keinen Anstoß genommen. Das ist erst später geschehen, als strengere Auffassung vom Wesen der Kirchenmusik die Oberhand gewann. Verboten aber sind die Mozartschen Kompositionen auch heute noch nicht; und das müßten sie doch sein, wenn sie so unkirchlich wären, wie manche behaupten wollen.

Wenn also keine kirchliche Autorität uns sicheren Bescheid gibt, so bleibt uns nichts übrig, als unsere eigene Empfindung zu befragen. Und in der Tat spricht das ganze Gefühl des Hörers oft sehr unbefangen und lebhaft für den Charakter einer

Kompoſition, und wir dürfen uns ſeiner Führung anvertrauen bis an eine gewiſſe, allerdings ſcharf zu ziehende Grenze.

Es verſteht ſich ganz von ſelbſt, daß wir von guter Kirchenmuſik im allgemeinen ernſten, feierlichen, frommen Eindruck erwarten; darüber iſt weiter kein Wort zu verlieren. Der Vorwurf der Äußerlichkeit, der Oberflächlichkeit, der Verweltlichung iſt der denkbar ſchwerſte, der gegen eine für die Kirche beſtimmte Kompoſition erhoben werden kann. Wenn unſer Gefühl dafür unbeſtechlich iſt, ſo iſt es ja gut; kann es aber nicht dennoch irregeleitet werden? Verſuchen wir uns darüber Rechenſchaft zu geben, wodurch unſere Eindrücke bedingt ſind, ſo kommen wir bald auf neue Schwierigkeit. Wir neigen ganz entſchieden dazu, die muſikaliſchen Formen und Ausdrucksmittel an ſich zu bewerten, als ob ſie an ſich zu dem einen oder andern Ausdruck befähigt und berufen wären. Alles was dem ſtrengeren Stil angehört, klingt uns ſchon deshalb ernſter, würdiger, frömmer als das freier Gehaltene. Alſo der rein vierſtimmige Satz, die große Polyphonie, der Kanon, die Fuge, die alten Kirchentonarten, das und noch manches andere dünkt uns für die Kirchenmuſik an ſich geeignet, wenn nicht unerläßlich. Wir werden darauf hingewieſen, daß es auch ſehr luſtige Fugen und Kanons, auch ſehr weltliche vielſtimmige Weiſen gibt; aber das beirrt uns nicht, das dünkt uns Ausnahme, vielleicht zu beſtimmtem Zweck und beſonderer, etwa humoriſtiſcher Wirkung, die gerade auf dem Gegenſatz von Form und Inhalt zu beruhen ſcheint. Dieſes Gefühl erſtreckt ſich bis auf die Verwendung einzelner Inſtrumente: Trompeten, Poſaunen und Pauken wollen wir in der Kirche nicht ſchmettern und wirbeln hören; höchſtens leiſe, feierlich und geheimnisvoll dürfen ſie uns ertönen. Wir begreifen ſchließlich, daß eine Kompoſition für Chor a capella, ohne Orgel und Orcheſter, als ernſter, ſchöner, kirchlicher gelten kann gegenüber dem rauſchenderen Vollklang von Stimmen und Inſtrumenten zuſammen.

Mir ſcheint, gerade damit werden wir zu einem entſcheidend wichtigen Punkt geführt. Iſt es nicht am Ende doch eine gewiſſe Zurückhaltung, die wir dem Kirchenkomponiſten auferlegen? Sie entſpringt wohl dem Gefühl, Gottesdienſt ſei eine zu heilige Sache, als daß der Muſiker ſich menſchlich und künſtleriſch gehen laſſen dürfe; Ehrfurcht, Anbetung banne ihn in gewiſſe Schranken, die der weltlichen Muſik nicht gezogen werden. Wir verlangen

also, daß der Kirchenkomponist sich bescheide; wir binden ihn; menschliche und künstlerische Unfreiheit ist die unausbleibliche Folge solcher Rücksichtnahme. Vielleicht dürfen wir nun geradezu sagen: die Musik in der Kirche soll dem religiösen Empfinden der ganzen gläubigen Gemeinde entsprechen, soll ihm allgemeingültigen Ausdruck verleihen, nicht aber der Stimmung und dem Bedürfnis des Einzelnen. Nicht als Individuum, nicht als Einzelmensch, sondern als Glied und Diener seiner Kirche soll der Kirchenkomponist schaffen und gestalten. Und das kann er wohl nur im strengeren Stil, niemals im willkürlich freien.

Ich glaube in der Tat, daß damit der Kern der ganzen Frage berührt wird. Inwieweit die Individualität sich in der Kirchenmusik geltend machen darf, darauf wird es ankommen. Setzen wir zwei Extreme: Palestrina scheint nur in der großen kirchlichen Gemeinsamkeit zu wurzeln; wir vermeinen bei ihm gar keinen Eigenton zu vernehmen. Beethoven offenbart in seiner missa solemnis nur sich selbst, nur seine eigene Religion, nur seinen eigenen Gott. So schroffer Gegensatz ist nicht schwer zu fassen; was aber alles dazwischen liegt, das will verstanden sein. Die epochale Wandlung der Musik zu Ende des 17. Jahrhunderts bedeutet die Befreiung der Individualität, die Erschließung der Eigenart; der neue Stil ist eminent persönlich. Es muß ohne weiteres einleuchten, daß darin hoher Gewinn und große Gefahr beschlossen liegen: ungeahnte Bereicherung und Verfeinerung auf der einen Seite, steigende Willkür und Manieriertheit auf der andern. Sollen wir nun wünschen, daß die Kirchenmusik um der Gefahren willen, die ihr drohen, auf allen Gewinn Verzicht leiste?

Gewiß ist es etwas Gewaltiges, etwas wahrhaft Erhebendes um das kirchliche Gesamtbewußtsein. Es ist ein auch künstlerisch berauschender Gedanke, die Stimme einer ganzen Welt zu Gott zu erheben, Dolmetsch von Millionen Gläubigen zu sein. Liegt aber darin allein Gewähr für heiligen Ernst und echte Religiosität? ist die Gefahr pathetischer, um nicht zu sagen theatralischer Veräußerlichung ganz ausgeschlossen? schützt der strengste Palestrinastil vor Unkirchlichkeit? Je großartiger die Aufgabe, desto reineres und würdigeres Empfinden erheischt sie bei dem, der sie gestalten soll.

Und nun andererseits: ist es nicht auch etwas Herrliches, etwas wahrhaft Beglückendes, wenn der Mensch ganz persönlich

seinem Gott gegenübertreten darf? wenn er in der Masse, in die er sich eingeschlossen fühlt, nicht verschwindet, nicht untergeht, sondern mit ihr und aus ihr heraus seinen Herrn anbetet? Ist innerhalb der kirchlichen Gemeinschaft keine religiöse Eigenempfindung möglich? Das ist menschlich und künstlerisch von außerordentlicher Tragweite; hier ist die Berechtigung eines freien Stils auch für die Kirchenmusik zu gewinnen. Und die Hauptfrage wird die sein, ob strengerer und freierer Stil wirklich in unversöhnlichem Gegensatz zueinander stehen, ob sie wirklich Auffassungen und Empfindungen entsprechen, die einander aufheben. So weit darf es natürlich nicht kommen. So stark darf die Persönlichkeit nicht betont werden, daß sie das Gefühl der Gemeinsamkeit stört oder beseitigt. Aber wir können uns doch wohl vorstellen, daß ein besonders Begeisterter, ein besonders Begnadeter eben durch den Ausdruck seines eigenen religiösen Empfindens, das nicht einen Widerspruch, sondern eine Steigerung zu dem allgemeinen Empfinden bedeutet, die ganze gottesdienstliche Feier hebt und belebt, vertieft und weiht und bereichert. Besonders innig fromme, besonders jubelnd gläubige Weise kann doch gerade aus dem Munde eines Einzelnen tönen und die ganze Gemeinde mit fortreißen. Selbstverständlich nicht mit eigenwilliger Absicht oder gar in selbstbewußter Überhebung, sondern aus freiem Herzensdrang in lauterer Überzeugung. So werden auch die erweiterten Formen, auch die gesteigerten Ausdrucksmittel echte Kirchenmusik ermöglichen, wenn sie dem rechten Geist entsprungen sind und der rechten Idee dienen. In jedem einzelnen Fall wird das nachzuprüfen sein. Gewiß gibt es eine Grenze; und es ist gut, wenn wir dafür empfindlich sind. Aber Vorurteil ist auch hier vom Übel und führt weit ab vom Ziel. Die Zeit wird kommen, die auch darin alle Anschauung klärt und alle Zweifel lösen mag.

Wenden wir uns nun zurück zu Mozart und zu dem Vorwurf, seine Kirchenmusik sei zu weltlich. Wir dürfen es gleich noch näher fassen und sagen: zu opernhaft. Daran ist unleugbar etwas wahres. Von der Oper hat der freie Stil seinen Ausgang genommen; von der Oper ist er auch in die Kirchenmusik eingedrungen. Was in aller Welt aber haben die beiden Gebiete miteinander zu schaffen? Das Vernichtungsurteil scheint damit besiegelt. Wir wollen in der Kirche keine Arien mit Trillern und Koloraturen, keine konzertierenden Ensemblestücke,

überhaupt nichts, was an das Virtuosentum gemahnt; wir wollen weder Chöre noch Orchestersätze von allzuleichter Beweglichkeit, von allzuheiterem Charakter. Wenn man uns rät, solche unser religiöses Gefühl verletzende Weise kindlich und unschuldig hinzunehmen, wie sie gemeint sei, so ist uns damit wenig geholfen, unserm Meister aber sicher noch viel weniger gedient. Wir müssen anders vorgehen und zunächst einmal alles ausscheiden, was einzig und allein auf Rechnung des Zeitgeschmacks zu setzen ist. Der ist vergänglich, und unbedenklich opfern wir das, was ihm allein gehört. Aber das ist nicht alles; bei genauem Studium ist es vielleicht weniger als wir zuerst vermuten mochten.

Sehr viel kommt auf richtige Auffassung und entsprechenden Vortrag an. Nicht jedes Allegro mit reichbewegtem Gesang und schwirrenden Geigenfiguren ist oberflächlich zu nehmen. Es kann auch festlich brausend gedacht und dafür sehr stimmungsvoll gelungen sein. Und nicht jede Kantilene, die eine dankbare Nummer bietet, ist deshalb minderwertig, weil sie arios klingt. Sie kann auch sehr warm und innig empfunden und aufrichtig fromm gemeint sein. Das Agnus Dei in der sogenannten Krönungsmesse (Köchel 317) erinnert unwillkürlich an die C-dur-Arie der Gräfin im „Figaro"; das Agnus Dei in der C-dur-Messe (Köchel 337) beginnt genau so, sogar in derselben Tonart, wie die Es-dur-Kavatine der Gräfin. Das muß uns zunächst befremden. Aber weitere Vergleiche zeigen uns, daß zumal die letztere melodische Wendung, der Quartenschritt aufwärts, zu Mozarts musikalischen Lieblingsgedanken gehört. Ich möchte sie geradezu eine Herzensmelodie nennen. Wenn er sie also in der Oper und in der Messe verwendet, so beweist das hier wie dort die Wärme und Innigkeit seines Empfindens. Freilich kann man sich das Agnus Dei ganz anders vorstellen: Beethoven hat es in seiner missa solemnis furchtbar ernst, dagegen aber doch nicht kirchlicher gesungen. Ähnlich steht es mit dem Incarnatus, das je nach der vorwiegenden Empfindung des Komponisten mehr lieblich oder mehr geheimnisvoll betont sein kann, wie die beiden C-dur-Messen (Köchel 220 und 258) es gegenüber der c-moll-Messe (Köchel 139) aufzeigen. Nichts wäre verkehrter als im schlimmen Sinn opernhafter, süßlicher und schwächlicher Vortrag solcher echt Mozartscher Gesangsstellen. Mit der Kraft der Empfindung läßt sich Ernst und Würde in kirchlichem Sinn viel eher verbinden, obwohl die Form recht weltlich erscheint.

Geradezu überraschend aber wirken zahlreiche Einzelstellen, die uns ganz modern anmuten durch die Kühnheit und Freiheit, mit der sie entworfen sind. Das Kyrie der ersten c-moll-Messe (Köchel 139) setzt fast dramatisch ein: den wiederholten Aufschrei des Chors verstärken drei Posaunen, dazwischen klagen die Geigen, und in wenigen Takten schreitet die Modulation über verminderte Septimakkorde bis nach es-moll, um dann ebenso rasch zurückzulenken. Das Crucifixus verwendet gedämpfte Trompeten zu schauerlicher Wirkung; laut klagend erhebt sich nach fünf einleitenden Takten der Gesang, und über dem Schlusse „sepultus est" ertönt noch einmal wie fragend (Quint aufwärts c:g) der gedämpfte Trompetenton. Es ist wie eine Szene!

Womöglich noch eindringlicher gestaltet sich das Crucifixus der C-dur-Messe (Köchel 258). Da wird ganz dramatisch gruppiert: der Chorbaß wiederholt, chromatisch von c bis es aufsteigend, unerbittlich in drohend pochendem Rhythmus das eine Wort „crucifixus"; die Solostimmen antworten wie in ängstlicher Frage, ob es wirklich wahr sei, daß um unsretwillen der Heiland und Erlöser die unerhörte Pein habe dulden müssen. Auf das Wort „passus" erklingt das Schmerzensintervall fis:b; und tieftraurig wird in g-moll geschlossen. Da haben wir ganz persönliche Stimmung in freier Gestaltung; widerstreitet sie dem Begriff der Kirchlichkeit? verweltlicht ist sie gewiß nicht.

Aber kennen sollten wir alles, um zu ermessen, wie der junge Mozart im Alter von achtzehn bis zwanzig Jahren innerlich reif war als Mensch und Künstler; offenbar hat er seine Messen nicht nur äußerlicher Veranlassung gemäß geschrieben, sondern auch zum Ausdruck tiefer religiöser Empfindung. Wir werden sehen, daß diese ihn durchs ganze Leben geleitet, bis zu seinem jähen Tode. Wir müssen ihn ernst nehmen von Anfang an, nicht erst in seinen Meisterjahren; mag er als Kirchenkomponist noch so ungleichwertig sein, die Rüge über wohlbegreifliche Schwächen verstummt vor der bewundernden Freude an dem Schönen und Großen, das wir auf Schritt und Tritt entdecken.

Auch die Litaneien und Vespern sind voller Beachtung wert. Die Litanei in B-dur (Köchel 125), aus dem Jahre 1772 stammend, enthält schon ein ganz wundervolles Viaticum in b-moll. Wie da Stimmen und Instrumente sich vereinigen, um das Wort „viaticum" („Wegzehrung") in geheimnisvoller Erhabenheit zu tönen, wie weiter „in Domino morientium" („der in dem Herrn

Sterbenden") groß hervorgehoben ist, um in verklärter Modulation zu verhauchen, das ist unbeschreiblich. Hier haben wir ein Beispiel dafür, daß virtuoses Können, vor allem hervorragende Atemführung, gefordert und doch nicht Selbstzweck, sondern Ausdrucksmittel ist. Mit voller Energie kontrastiert dazu das Pignus: an das selige Sterben der Gotteskinder knüpft sich unmittelbar die Vorstellung ewiger Herrlichkeit, und folgerichtig wird „futurae gloriae" in lebhafter Fuge durchgeführt.

Die Litanei in Es-dur (Köchel 243) bringt zu den Worten „verbum caro factum" („das Wort Fleisch geworden") ein an Händelsche Wucht gemahnendes g-moll-Motiv in den Violinen; man empfindet es wie gewaltig sich ausbreitende Gotteskraft. Bei dem „tremendum" („vor dem wir erzittern") werden wieder drei Posaunen zu dem scharf punktierten Hauptthema verwendet, während die Streicher in Zweiunddreißigsteln auf und nieder beben. Solcher Realistik der musikalischen Schilderung mag immerhin die Gefahr der Veräußerlichung und damit der Unkirchlichkeit drohen. Das Gefühl entscheidet zugunsten des jungen Meisters, der von dem hochheiligen Gegenstand aufs tiefste ergriffen war und es darum wagen durfte, sich aller Ausdrucksmittel auch des freieren Stils zu bedienen, ohne theatralisch zu werden. Gerade solche Momente sind lehrreich und beweisend; mit Worten wird sich freilich niemals sagen lassen, warum wir überzeugt sind.

Die Vesper „de Dominica" in C-dur (Köchel 321) enthält ein Confitebor, das besonders geeignet ist, unser Urteil zu berichtigen. Es ist ein Sopransolo in e-moll, Allegro $^3/_4$, das ganz auf Innigkeit und Hingebung gestellt ist. Die Betonung des „tibi" ist hinreißend: „dir mein Gott" — das ist der Enthusiasmus eines wahrhaft gläubigen Herzens. Bedeutend und großartig ist dann das Magnificat in C-dur $^4/_4$. Die Vesper „de confessore" in C-dur (Köchel 339) enthält ein Laudate Dominum als Sopransolo in F-dur $^6/_8$ Andante ma un poco sostenuto in weitgeschwungenem melodischen Bogen und ein Laudate pueri in d-moll mit einem Thema, daß sich zur Fugierung, besonders auch zur Umkehrung, hervorragend geeignet erweist. Da haben wir Momente des freieren und des strengeren Stiles nebeneinander; wer will behaupten, daß sie einander ausschließen oder die Einheitlichkeit des Ganzen ernstlich gefährden?

Auch unter den zahlreichen kleineren Einzelsätzen findet sich viel

Wertvolles. Man kennt hauptsächlich das Offertorium „Misericordias Domini“ in d-moll (Köchel 222), das Otto Jahn so beredt gegen Thibauts Angriff verteidigt, und die ganz vereinzelt stehende entzückende Motette „Ave verum“ (Köchel 618), im Juni 1791 in Baden komponiert. Es ließen sich ganz sicher interessante Aufführungen veranstalten, wenn mit liebevollem Verständnis passende Auswahl getroffen würde. Das wunderschöne Kyrie in d-moll (Köchel 341) könnte den Weg dazu weisen; es ist zugleich mit besonderer Meisterschaft instrumentiert und wahrscheinlich in München geschaffen, da die Besetzung über die Salzburger Verhältnisse hinausgreift.

Denn auch über das Orchester hat der junge Mozart die Herrschaft errungen; seine Instrumente sind ihm vertraut wie die menschlichen Stimmen, und wunderbare Wirkung weiß er mit ihnen zu erzielen. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit seiner Instrumentalwerke setzt uns in Staunen, noch mehr die Meisterschaft, die sie offenbaren. Auch auf diesem Gebiet erscheint er souverän; doch tun wir besser, uns nähere Erörterung auf späteren Zusammenhang zu versparen. Vorläufig genüge uns die Erkenntnis, daß wir uns hier an der Schwelle der Meisterjahre befinden; das wird uns die entscheidende Wendung in Mozarts Leben und Schaffen richtig verstehen lehren.

---

4. Paris. Der Idomeneo.

Im Herbst 1777 erbat Mozart seine Entlassung aus dem erzbischöflichen Dienst und erhielt sie in der ungnädigsten Weise. Unmittelbare Veranlassung dazu war eine Urlaubsverweigerung; die Gründe aber lagen tiefer. Das Familienleben in Salzburg, wie Jahn es uns sehr anziehend schildert, vermochte den jungen Wolfgang nicht zu entschädigen, seinen Drang in die Ferne nicht zu dämpfen; und Vater Leopold verschloß sich nicht der Überzeugung, daß sein Sohn einen würdigeren Wirkungskreis suchen müsse. Hatte er bisher vergeblich gehofft, einen solchen an irgend einem fremden Hof dauernd finden zu können, so entschloß er sich nun zu dem letzten und schwersten Opfer: er rüstete den

jungen Meister zu einer großen Kunstreise aus, die ihn in verschiedene Residenzstädte, vor allem auch nach Paris führen und womöglich irgendwo eine feste befriedigende Anstellung bringen sollte. Mit welcher Umsicht und Sorgfalt alles vorbereitet wurde, können wir uns vorstellen. Leopold Mozart war klug und energisch und hatte überallhin seine Fühlhörner ausgestreckt. Daß er seinem Sohn wiederholt und dringend empfahl, recht praktisch und tunlichst aufs Geldverdienen bedacht zu sein, mag uns als recht nüchterner Eifer erscheinen. Wenn wir aber hören, daß ein Darlehn aufgenommen werden mußte, um die Reisekosten zu decken, so lernen wir anders denken. Schulden machen — das war für einen Mann wie Leopold Mozart wohl das Äußerste, weil das seinem ganzen Wesen Fernliegendste, ja Widerstrebendste, was er seinem Sohn zulieb sich abringen konnte; da durfte er wohl erwarten, Wolfgang werde alles aufbieten, um die Rückzahlung des Kapitals zu ermöglichen und die Ehre seines Namens fleckenlos reinzuhalten. Und wenn der Vater auf diese Weise wahrhaft hochherzig für des Sohnes Zukunft sorgte, so stand die Mutter nicht zurück: sie opferte sich persönlich, indem sie sich entschloß, den geliebten Sohn zu begleiten, da dies dem Vater nicht möglich war. Ist das nicht ein rührendes Schauspiel? Und wir übertreiben nicht, wenn wir uns die Strapazen der Reise recht groß und angreifend vorstellen: die gute Frau hat ja ihre Liebe und Treue mit dem Leben besiegelt. Sie starb in Paris am 3. Juli 1778 und hat sich so buchstäblich für ihren Sohn geopfert. Wir begreifen es und lächeln nicht darüber, daß Leopold sie beide mit banger Sorge ziehen ließ. Noch tragischer als er nahm das Nannerl den Abschied; sie war kaum zu beruhigen. Ist es nicht, als habe die Ahnung auf ihnen gelastet, was diese Reise ihnen allen kosten solle? und stand nicht alles auf dem Spiel? Wir begreifen ebenso und lächeln ebensowenig darüber, daß der Vater glaubte, die Begleitung der Mutter werde dem Sohne Halt und Stütze geben, ihn vor Irrungen bewahren und ihm helfen zu gewissenhafter Pflichterfüllung. Die brave Frau war allerdings nicht geeigenschaftet zu imponieren; sie war ihrem Sohn nichts weniger als überlegen. Hätte er eines Mentors bedurft, sie wäre der richtige sicherlich nicht gewesen. Der Vater war sich wohl überhaupt nicht klar darüber, daß Wolfgang eben im Begriff stand, in jeder Beziehung ganz selbständig und unabhängig

zu werden. Er sah mit väterlichen Augen, kannte die Schwächen und Neigungen seines Lieblings gar wohl und tat, was sein Gewissen ihm gebot. Darum noch einmal: es ist ein innigrührendes Schauspiel, es ist ideale Elternliebe, die sich da vor uns auftut.

Wolfgang dagegen empfand begreiflicherweise die Befreiung von Salzburg wie eine Erlösung und atmete, nein jubelte auf im Gefühl der ihm gebührenden menschlichen und künstlerischen Freiheit. Um die Zukunft war ihm nicht bange! Mochte der Vater sorgen und mahnen — für ihn ging es vorwärts und aufwärts, gleichviel wie und wohin! Kein Mißerfolg, keine Enttäuschung konnte ihn verstimmen oder gar entmutigen; die ganze Welt stand ihm ja offen. Oder vielmehr: er hatte mit sich selbst soviel zu tun, er hatte aus sich selbst heraus soviel zu entwickeln, soviel zu klären und zu reifen, daß äußere Umstände kaum in Betracht kamen. Wir dürfen sagen: die ganze Reise ist im Sinn des Vaters resultatlos verlaufen; für den Sohn war sie der Weg zum Ziel. Ich halte es für unbedingt notwendig, das richtig zu fassen, um die Folgen zu verstehen, die sie für beide gezeitigt hat.

Die wichtigste Station war Mannheim. Hier lernte Mozart zum erstenmal ein erstklassiges Orchester kennen, dessen hervorragende Leistungen weit und breit berühmt waren. Hier fand er die Klarinetten vor, die man in Salzburg noch gar nicht hatte und die er berufen sein sollte im Orchester zu ungeahnter Bedeutung zu erheben. Hier erfuhr er, was musikalisch aus einer stark besetzten, wohlgegliederten und disziplinierten Kapelle alles herauszuholen ist. Das alles war für den Instrumentalkomponisten von unschätzbarem Wert; die neuere Forschung hat sich denn auch angelegen sein lassen, die Mannheimer Symphoniker als unmittelbare Vorgänger Haydns und Mozarts eingehender als bisher zu würdigen. Man kann also den Aufenthalt in Mannheim kaum hoch genug für unsern jungen Meister bewerten. Es ist ganz eigentümlich und seltsam ergreifend, solche scheinbare Zufälligkeiten zu beobachten, wie hier Mozart gerade zur rechten Zeit an den richtigen Ort gelangt, wo er die richtige Förderung erfahren kann. So geht es immer und so muß es gehen, wenn etwas künstlerisch Entscheidendes gelingen soll; und ich meine, es ist viel schwerer, an ein blindes Ungefähr zu glauben als an planvolle Fügung.

Aber auch menschlich erlebte Mozart in Mannheim eine Epoche. Die Liebe faßte ihn mit Allgewalt und drohte ihn ins Uferlose mit sich fortzureißen. Es war die junge schöne Aloysia Weber, die ihn zuerst als hochbegabte dramatische Sängerin, dann aber durch ihre persönlichen Reize in Bande schlug, bis sein ganzes Denken und Empfinden von leidenschaftlichster Zuneigung durchglüht und beherrscht war. Das ist an sich kein Wunder. War Wolfgang von Kind auf inniger Liebe fähig und bedürftig, sehen wir den Knaben tändeln und den Jüngling schwärmen, so mußte der Augenblick kommen, da eine echte, tiefe, heiße Liebe in ihm aufloderte, die von seinem ganzen Sein und Wesen Besitz ergriff und den Allsieger Eros auch an ihm offenbarte. Das ist hier geschehen, freilich zu verhängnisvoller Stunde. Denn jetzt hatte er doch andere, strengere, wichtigere Aufgaben und höhere Ziele vor sich; und es mag uns befremden, daß er sie verkannte und aus den Augen verlor, weil es nur mehr seine Aloysia auf der Welt für ihn gab. Aber eines ist dabei sonnenklar: echt und wahr ist diese Liebesleidenschaft gewesen; kein flüchtiger Rausch, kein gaukelnder Traum, kein leichtsinniges Spiel. Nicht lange, und es mußte sich entscheiden, ob er glücklich werden dürfe oder entsagen müsse; und diese Entscheidung zeigt uns ihn selbst und seine Stellung zu seinem Vater in neuem verklärenden Lichte.

Leopold Mozart konnte mit dem immer wieder verlängerten Aufenthalt Wolfgangs in Mannheim unmöglich einverstanden sein. Eine Zeitlang mochte es scheinen, als werde der Auftrag zur Komposition einer Oper seitens des Kurfürsten Erfolg und Einnahmen bringen; aber der Vater hatte eine feine Witterung, die ihn auch diesmal nicht täuschte: es wurde nichts daraus; Zeit und Geld waren verloren. Überhaupt schien in Mannheim keine Aussicht auf Gewinn sich zu verwirklichen; um so mehr drängte Leopold auf die Weiterreise nach Paris. Wolfgang suchte sie hinauszuschieben und führte dafür Gründe an, die weder ihm noch dem Vater stichhaltig erscheinen konnten, bis er endlich mit einem ganz neuen, abenteuerlichen Plan herausrückte. Er wollte mit der Familie Weber nach Italien gehen, dort Opern komponieren und sie mit seiner Aloysia als Primadonna zur Aufführung bringen. Können wir uns die Bestürzung des ehrlichen Mannes ausmalen, als er den Brief seines Sohnes mit diesem Inhalt erhielt? Das war wohl der schwerste Schlag,

der ihn treffen konnte. Damit schienen ja alle schönsten Hoffnungen vernichtet, ja selbst die billigsten Erwartungen enttäuscht. Zum Lohn und Dank für alle Opfer ein solcher Kummer! Denn ein derartiger Vorschlag war ja so unvernünftig, so unmöglich für Leopolds ganze Art, zu denken und zu empfinden, daß es ihm vorkommen mußte, als habe sich sein eigen Fleisch und Blut gegen ihn empört. Wir dürften es ihm wahrlich nicht verargen, wenn er nun heftig aufgebraust wäre und mit zorniger Entrüstung geantwortet hätte. Der Brief, den er jetzt seinem Wolfgang schrieb, gehört zum Allerschönsten, was man lesen kann, und ehrt Vater und Sohn gleichermaßen.

Ganz ruhig und sachlich wird zunächst die absolute Aussichtslosigkeit des ganzen Unternehmens eingehend auseinandergesetzt. Hier kam Leopolds Lebenserfahrung, sein praktischer Blick, seine vortreffliche Orientierung nach allen Seiten zur Geltung; und er hält es der Mühe wert, den tollen Plan ernsthaft und ausführlich zu kritisieren. Aber kein Wort fällt gegen das geliebte Mädchen: so töricht war der Vater nicht, durch Zweifel an ihrem Wert oder gar durch Herabsetzung ihrer Vorzüge den Trotz des Liebenden zu reizen. Vielmehr ließ er die Sängerin gelten und Wolfgangs Herzen alle Gerechtigkeit widerfahren. Dafür kannte er seinen Sohn und wußte genau, wo er zu fassen war. An sein Pflichtgefühl, an seinen Ehrgeiz, an sein ganzes besseres Ich appelliert er mit solcher Kraft und Überzeugung, daß der Eindruck ein hinreißender sein mußte. Und er war es: ebenso wunderschön ist Wolfgangs Antwort. Mit edlem Freimut gesteht er den Kampf, den es kostet, und schämt sich der Tränen nicht, die es ihm erpreßt; aber er reißt sich los, er entsagt, er gehorcht. Wirklich nur dem Vater, wirklich nur der Sohnespflicht, wirklich nur dem menschlichen und künstlerischen Gewissen? Nein, seinem Genius! Der ist nun vor bösem Sturz ins Bodenlose bewahrt, dem sind die Schwingen neu gewachsen, der rüstet sich zum Siegesflug. Das hat Vater Leopold heldenmütig errungen; mit seinem Herzblut hat er den großen Sohn vom Abgrund zurückgerissen. Nicht sich hat er ihn dadurch gerettet, sondern seiner Kunst und uns; dafür müssen wir ihm ewig dankbar sein. Wolfgang aber ist nun ein ganzer Mann geworden; die Liebe mit aller Süße und aller Bitterkeit hat ihn zu sich selbst emporgehoben: als ein Eigener hat er Paris betreten.

Es war damals eine große Zeit: auf der französischen Bühne

tobte der Kampf um das dramatische Prinzip der Zukunft. Auf der einen Seite die Italiener mit ihrer in sich geschlossenen, durch eine stolze Entwicklung bereits bewährten und gefestigten Operntradition, auf der andern Gluck mit seiner eigentümlichen Reformidee und seinem herben Idealismus; schärfer konnten die Gegensätze nicht aufeinander prallen. Alles war in Bewegung, jedermann nahm Partei, niemand konnte von der allgemeinen Erregtheit unberührt bleiben. Noch war der Ausgang unentschieden: Glucks herrlichstes Werk, die „Iphigenie auf Tauris", war noch nicht erschienen, die Versuche der Italiener, die Oberhand zu gewinnen, noch nicht gescheitert. Denn nach dem Triumph der „Iphigenie in Aulis" war der Mißerfolg der „Armida" ein empfindlicher Rückschlag gewesen; der erbitterte Streit schien unabsehbar. Wenn nun Mozart in diese hochinteressante, kritische Epoche hineingeworfen wurde, so fragt es sich, was wir von ihm erwarten dürfen. Ich glaube, zunächst muß er uns enttäuschen, wenigstens dann, wenn wir den äußeren Verlauf des Pariser Aufenthalts beobachten.

Wir sollten wohl meinen, auch er habe eifrig Partei ergriffen. Und für wen? nun natürlich für den deutschen Meister, für Gluck. Da ist vor allem zu sagen, daß Gluck kein deutscher Meister war, das heißt: sein Ernst, sein Stolz, sein hoher Begriff von Kunst und Künstlertum, die waren deutsch, aber sein Schaffen war es nicht. Er suchte sein dramatisches Ideal zuerst in der italienischen, dann in der französischen Oper zu verwirklichen, niemals in der deutschen; die gab es damals noch nicht, und er hat sie auch nicht erschaffen. So wurde er in Paris ganz folgerichtig nicht als deutscher Meister geehrt, sondern als französischer: sein Sieg bedeutete den Triumph der von Lully und Rameau begründeten französischen Oper. Das wird noch allzuoft verkannt, weil auch für unser deutsches Musikdrama mittelbar, allerdings mehr theoretisch als praktisch, Gluck als ein Vorbote und Vorkämpfer erscheint. Mozart aber stand französischem Wesen, französischer Musik und besonders französischem Gesang von jeher und zeitlebens fremd und ohne jede innere Anteilnahme gegenüber. Sehr begreiflich: das Pathos, die Rhetorik, die nun einmal echt französisch sind und zumal dem französischen Drama bis heute anhaften, mußten ihn abstoßen; viel eher konnte Gluck sich ihrer bedienen und sie idealisieren. Denn seinem Wesen lagen sie näher, dem Mozarts aber vollständig fern.

Konnte er sich nun auf die Seite der Italiener schlagen?

Zu dieser suchte ihn Baron Grimm herüberzuziehen, der bekanntlich zu Glucks leidenschaftlichsten Widersachern gehörte. Er protegierte Mozart, und es wäre von dem jungen Meister wohl klug gewesen, ihm zu folgen. Vielleicht hätte er dann lohnende Aufträge, sogar die gewinnbringende Möglichkeit, eine Oper zu schreiben, davongetragen. Aber mit befremdender Heftigkeit kehrte er ihm den Rücken. Das mußte dem Vater Leopold recht unklug erscheinen. Von seinem Standpunkt aus hatte dieser ganz recht, wenn er dem hochbegabten Sohne schrieb, er könne, wenn er nur wolle, eine französische oder eine italienische Oper komponieren, wie es eben am vorteilhaftesten sich darstelle. Er durfte dem jungen Wolfgang zutrauen, daß er jeden erforderlichen Stil mit Leichtigkeit beherrsche; und wenn es sich darum handelte, Geld zu verdienen und Erfolg zu erringen, so war nichts daran gelegen, mit welcher Kunstgattung das erreicht wurde. Ja, wenn Wolfgang noch ein Knabe gewesen wäre, dann hätte sich die Sache wohl machen lassen; er war aber ein Mann geworden, und als solcher widersetzte er sich jeder Bevormundung, gleichviel was sie ihm eintragen mochte.

Es ist außerordentlich charakteristisch, wie sein deutsches Selbstgefühl losbricht. „Was sein Piccini kann, das kann ich auch", schreibt er unmutig heim, „wenn ich auch nur ein Deutscher bin". Nur ein Deutscher! wohl hatte er recht, das ärgerlich zu betonen. Daran werden wir uns noch oft zu erinnern haben. Treffend bezeichnen diese drei Worte die stiefmütterliche Behandlung, von der eben Mozart erst die deutsche Musik, besonders in der Oper, erlösen sollte. Uns ist es, als blitze hier das Bewußtsein seiner Sendung auf; gewiß hat er sie noch nicht voll erfaßt, noch nicht klar durchschaut; unwillkürlich — das ist gerade so köstlich und schlagend — erwacht sein Deutschtum mitten zwischen Italienern und Franzosen. Schon jetzt haben wir den Eindruck, daß er neben und über Piccini und Gluck dahinschreitet, und daß ihm die Zukunft gehört.

Es ist aber nicht blinder Hochmut und eitle Selbstüberhebung, daß er sich nicht entschließen kann, Farbe zu bekennen. Scheinbar hat ihn der ganze Streit kalt gelassen; die Briefe an den Vater, in denen er alles bespricht, was ihn irgend tiefer berührt, erwähnen fast gar nichts. Wir müssen das positiv erklären, nicht negativ. Mangel an Verständnis und Teilnahme, künstlerische Gleichgültigkeit oder gar Trägheit, davon kann keine

Rede sein. Zu selbständig war Mozart, um „Gluckist" oder „Picciniſt" zu werden! Er durfte er selbſt sein; das ist das Vorrecht bevorzugter Geister, gerade in solchen Zeiten des Kampfes. Unberührt ist er darum nicht geblieben von dem, was er hörte und sah. Aber allzu zahlreiche und handgreifliche Spuren von einer etwaigen Beeinflussung dürfen wir bei ihm nicht suchen. Wir wissen, daß er Gluck und die französischen Meister eifrig studiert hat, so gut wie die Italiener. Wenn man nun aber behaupten wollte, er habe daraus viel gelernt, so wäre das im gewöhnlichen Sinn einfach falsch. Ja, wenn ein Kleiner bei einem Großen in die Schule geht, dann mag man's so nennen; es läßt sich dann auch ohne Mühe nachweisen. Entweder er wird dabei ganz erdrückt, oder sein bißchen Eigenart wird doch so stark von der seines Vorbildes übermannt, daß sie wie ein Abklatsch, wenn nicht gar wie eine Karikatur erscheint. Wenn aber ein Mozart, und gerade zu der Zeit, da er zur Selbständigkeit reift, einem Gluck oder sonst einem ebenbürtigen Meister begegnet, dann wird es kaum möglich sein, mit Worten anzugeben, welche Wirkung das zeitigt. Nur ganz im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Pariser Aufenthalt sich in Mozarts nächsten Werken widerspiegle. Uns ist die Hauptsache, klar zu erkennen, wie er nun ganz auf eigenen Füßen steht.

Dann erst verstehen wir, warum diese bedeutungsvolle Zeit so wenig Früchte trug. Sich selbſt durchzusetzen, dazu war die Gelegenheit so ungünstig wie möglich. So hoch wir Mozarts Genius Gluck überragen sehen, die Palme, konnte er noch nicht erringen. Und so hoch wir auch sein inneres Wachstum bewerten, der äußeren Umstände konnte er nicht Herr sein. Daß er keine Kampfesnatur war und niemals etwas ertrotzte, das wissen wir schon und werden es noch reichlich bestätigt finden. In Paris aber Gluck und Piccini gegenüber aufzutreten, daran durfte er im Ernste gar nicht denken. So sehen wir ihn denn unverrichteter Dinge heimkehren. Und wiederum ist es keine Übertreibung, wenn wir sagen: das ist ein tragischer Ausgang. Wofür hatte nun der brave Vater alle erdenklichen Opfer gebracht, die treue Mutter ihr Leben gelassen? Alles umsonst, alle Pläne gescheitert, alle Versuche mißglückt, alle Anstrengung vergeblich, Zeit und Geld wieder und wieder verloren. Und Wolfgang selbst — wo war die Freiheit, in die er sich gerettet, wo das Ziel, dem er sich entgegengetragen geglaubt hatte?

Ärmer, als er ausgezogen war, kehrte er zurück. Das Mädchen, dem er seine erste und schönste Liebe weihte, war seiner nicht wert; davon mußte er sich überzeugen, als er sie in München wiedersah. Die Träume von Glück und Ruhm waren verflogen, sogar der Gedanke an äußere Unabhängigkeit vernichtet. Denn es blieb nichts übrig, als noch einmal den Nacken ins Joch zu beugen und in die Wiederanstellung in Salzburg zu willigen.

Vater Leopold hatte sie in Wolfgangs Abwesenheit vermittelt. Wohl wußte er, was er seinem Sohn damit zumutete. Aber er hatte keine andere Wahl: es war die einzige Möglichkeit einer festen Anstellung, und eine solche war schon aus pekuniären Gründen absolut notwendig. Was es unserm jungen Meister für einen Entschluß kostete, abermals sich dem verhaßtesten Zwang zu unterwerfen, können wir wohl ermessen. Er faßte ihn und führte ihn durch, nicht in trotzigem Unmut, nicht in kläglicher Resignation, auch nicht in gleichgültigem Stumpfsinn, sondern mit ruhiger, bewußter Energie. Pietätvoll wie immer, jetzt aber als ganzer Mann, erfüllt er die Sohnespflicht; daß es ihm sehr schwer wurde, daraus machte er kein Hehl. Wir dürfen uns nicht täuschen lassen. Wolfgangs Äußerungen mögen kindlich klingen: das war eben seine Ausdrucksweise und ist sie zeitlebens geblieben. Und Leopolds Art, ihm die bittere Pille zu versüßen, mag uns harmlos genug vorkommen: von Pose und Phrase waren beide himmelweit entfernt. Mit rührender Liebe empfing der Vater den Sohn, der ihm alle Opfer durch ebenso große Selbstverleugnung vergalt. Von klein auf pflegte Wolfgang zu sagen: „nach Gott kommt gleich der Papa". Jetzt hat er's bewährt, daß solch rührend schlichtes Wort ihm aus tiefstem Seelenleben entsprang; ebenbürtig stehen die beiden Männer einander gegenüber: der Sohn war des Vaters, der Vater des Sohnes wert. Ob freilich eine auf die Dauer haltbare Situation für beide damit gewonnen war, das möchten wir billig bezweifeln; und in der Tat werden wir auf den Friedensschluß alsbald den Entscheidungskampf folgen sehen, der nur vertagt, nicht aber verhindert wurde.

Zunächst schien das Geschick dem Vielgeprüften einmal wieder freundlich lächeln zu wollen: er erhielt den Auftrag, für München zum Karneval 1781 eine große Oper zu komponieren. Der Kurfürst Karl Theodor hatte sich, wie sein Vorgänger Max Josef III., schon immer für Mozart interessiert; mehr als

einmal war man nahe daran gewesen, den jungen maestro für München zu gewinnen. Wolfgangs sehnlicher Wunsch wäre damit in Erfüllung gegangen; glänzende Mittel wären ihm zur Verfügung gestanden, um sich als dramatischer Komponist zu betätigen. Denn die Münchener Oper und das von Mannheim mitgebrachte Orchester arbeitete mit Kräften ersten Ranges. Allein es zerschlug sich immer wieder; wir werden sehen, daß es Mozart nie beschieden war, in Amt und Würden zu gelangen, und werden erkennen, daß es ihm auch nie beschieden sein konnte. Ein Opernauftrag für München war aber an sich schon ein Ereignis, das in die trüben Salzburger Verhältnisse wie verklärend hineinleuchtete. Mit Feuereifer machte Mozart sich ans Werk: am 29. Januar 1781 ging der „Idomeneo" in Szene. Es ist die erste der berühmten sieben Meisteropern; wir müssen innehalten und weiter ausholen, um sie richtig zu würdigen.

Der „Idomeneo" ist eine richtige opera seria, eine große italienische Oper. Wir wissen, daß die Oper ihre Entstehung gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz dem Bestreben verdankte, den Stil der griechischen Tragödie wieder aufzufinden. Die darauf gerichteten Versuche mußten scheitern; ohne es zu wollen, schuf man statt dessen etwas Neues. Rezitativ und Arie, dramatischer und lyrischer Gesang, wurden erfunden und darauf die Oper begründet. Wenn nun auch stilistisch von einer Anlehnung an das antike Vorbild nicht die Rede sein konnte, so blieb doch begreiflicherweise die poetische Idee an der griechisch-römischen Welt haften: die Oper entlehnte ihre Stoffe, wenn nicht ausschließlich, so doch mit großer Vorliebe dem klassischen Altertum. Götter und Heroen bevölkerten die Bühne; und wir haben zunächst nicht zu untersuchen, ob damit der Sinn der alten Sagen getroffen wurde, ob der Geist der Antike darin seine Auferstehung feierte. Man glaubte daran und bemühte sich um feierlich würdige Gestaltung, die freilich bald der Schablone verfiel.

Mozart hatte die italienische Oper auf seiner italienischen Reise, also an Ort und Stelle kennen gelernt und sich mit ihrem Stil so vertraut gemacht, daß er in jungen Jahren glänzende Erfolge als Opernkomponist erringen konnte. Ganz besonders wertvoll war es, daß er hochbedeutende Vertreter der italienischen Gesangskunst, des bel canto, persönlich zu hören bekam und durch ihr lebendiges Zeugnis in ihre Tradition eingeweiht wurde. Die Oper war ja ganz unter die Herrschaft des Virtuosentums

geraten und schien nur mehr den äußeren Rahmen und Vorwand abzugeben für alle brillanten Effekte. Damit war sie offenbar ihrem künstlerischen Sinn und Zweck entfremdet und zum Tummelplatz der Sängerlaune herabgewürdigt. Von einem musikalisch-dramatischen Kunstwerk konnte kaum mehr die Rede sein. Hier hatte dann Glucks zornige Opposition eingesetzt, die uns beinahe selbstverständlich dünken will. Seine Reform begann damit, daß er dem Dichter, dem Musiker die Herrschaft in der Oper zurückeroberte, die Auswüchse des Virtuosentums unbarmherzig beschnitt und den künstlerischen Ernst bis zur Selbstbeschränkung, bis zur musikalischen Entsagung betonte.

In der Verurteilung der von ihm bekämpften Mißstände sind wir alle einig. Aber zweierlei sollten wir nicht übersehen. Erstens wäre es ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, Gluck habe dem Virtuosentum auf der Opernbühne für immer den Garaus gemacht. Dieser Kampf wird ewig währen. In immer wechselnder Erscheinungsform macht sich das Virtuosentum geltend; in immer neuer Schlachtordnung tritt es dem wahren Künstlertum entgegen; darum muß es auch in immer neuem Anlauf überwunden werden. Das weiß wohl jeder Kunstfreund zu würdigen; das muß jeder Meister erfahren. Zweitens aber, und das ist der wichtigere Punkt, ist das Virtuosentum rein negativ nicht zu beurteilen, geschweige denn abzutun. Man begeht dabei nur zu leicht den Fehler, das Können an sich zu verachten. Aber nicht als solches ist es verdammungswert, sondern nur darum, weil es sich anmaßt, Selbstzweck zu sein, statt in den Dienst der künstlerischen Idee zu treten. Daß es zu Mozarts Zeiten in Italien Sänger und Sängerinnen gab von absolut vollendeter Kunstfertigkeit und Komponisten, die außerordentlich gesanglich und dankbar zu schreiben verstanden, das war noch kein Unglück! Im Gegenteil: damit war der Boden bereitet für wahre Kunst. Gewiß verlangen und erwarten wir, je reicher die Mittel, desto wertvollere Verwendung. Die Oper soll nicht stecken bleiben im Virtuosentum, sondern dieses soll befähigt und gewillt sein, die höchsten musikalisch-dramatischen Aufgaben zu lösen. Geduld! es kommt der Meister, der diese Forderung erfüllt, der den bel canto künstlerisch adelt, der alles, was ein Sänger kann, für künstlerische Zwecke beansprucht, der das Virtuosentum in den Dienst der Idee zwingt. Aber wohlgemerkt: verachtet hat er kein Können, keine Technik, keine Bra-

vour. Sie mußten erworben, sie mußten vorhanden sein, um von ihm ihrer wahren Bestimmung zugeführt zu werden. Mit Dilettanten hätte er nichts anfangen können!

Andrerseits war um die Mitte des 17. Jahrhunderts die französische Oper entstanden, auch in der Absicht, das griechische Ideal zu erneuern, auch in bewußter Anlehnung an die Antike, aber in ganz eigenartiger Gestaltung. Die italienische Oper darf eine wirkliche Erfindung heißen: Rezitativ und Arie bedeuten musikalische Entdeckungen. Die Franzosen besaßen ihr gesprochenes Drama — es genügt, an die großen Namen Corneille und Racine zu erinnern — und waren bekanntlich überzeugt, damit die griechische Tragödie erneuert zu haben. Hier setzte ihre Oper ein: man brauchte nur das gesprochene Drama in ein gesungenes zu verwandeln, und das neue Kunstwerk war fertig. So ist es denn auch geschehen. Das rhetorische Pathos herrschte hier wie dort; die Vorstellung von antiker Größe suchte man durch großartigen Ausdruck in Wort und Ton zu verwirklichen. Es ist sehr bezeichnend, daß Gluck sich der französischen Oper zuwandte. Er hielt es für möglich, sie wahrhaft groß zu gestalten; und bekanntlich ist ihm das in seinen Meisterwerken in bewunderungswürdigem Maße gelungen. Seine Innerlichkeit läßt uns kaum mehr einen letzten Rest von Phrase und Pose empfinden, die doch sonst so leicht rein äußerlich wirken. Stilistisch entscheidend aber dünkt mich, daß in der französischen Oper von Anfang an der musikalische Ausdruck abhängig erscheint vom Wortlaut des Textes. Ihre ganze Existenzberechtigung wurde darauf gegründet. Rousseau war ihr heftiger Gegner, weil er behauptete, die französische Sprache sei schlechterdings unfähig, eine gefühlvolle Melodie wie die italienische zu tragen. Erst durch Glucks „Iphigenie" bekannte er sich bekehrt. Andrerseits rühmte man an Lully und Rameau die vortreffliche Deklamation, das heißt die genaue Übereinstimmung des musikalischen mit dem Sprachakzent.

Auch daraus sollen wir uns eine Lehre ziehen. Gewiß ist es sehr schön und wertvoll, wenn Wort und Ton sich korrekt vermählen; gewiß ist die musikalische Gestaltung in der Oper sprachlich bedingt. Wir werden noch schlagende Beweise dafür erhalten, daß man den Originaltext studieren muß. Gluck ist erst dann in seiner ganzen Bedeutung zu verstehen, wenn man ihn französisch singt oder hört. Unleugbar hat gerade die scharfe

Bestimmtheit der französischen Sprache die Ausbildung ebenso scharf bestimmter musikalischer Deklamation wesentlich begünstigt und gefördert. Nur ist das nicht zu überschätzen: es macht den dramatischen Ausdruck noch nicht vollkommen. Mit Recht sind wir dafür empfindlich geworden; aber wer sich daran genügen lassen wollte, der müßte musikalisch darben. Von Gluck dürfen wir sagen, daß er wohl manchmal in der bloß korrekten Deklamation stecken blieb, in allen Hauptmomenten aber sich darüber erhob, weil er eben Musiker war, obwohl er es zu verleugnen vorgab und wirklich verleugnen zu müssen glaubte. Sein berüchtigter Ausspruch, es dürfe in der Oper nicht nach Musik riechen, ist uns nur aus seiner Kampfstellung gegen das Virtuosentum verständlich; er mußte einseitig sein und noch mehr scheinen, als er es war.

Aus solcher Betrachtung heraus wird es uns immer klarer, daß Mozart mit der musikalisch reicheren italienischen Oper unendlich viel mehr gemein hatte als mit Gluck und den Franzosen. Das Virtuosentum hinderte ihn nicht im künstlerischen Schaffen; er brauchte nicht wie Gluck zu kämpfen und zu entsagen. Eine französische Oper zu schreiben hatte er sich nicht entschließen können; eine italienische komponieren hieß nicht sein Deutschtum verraten. Wir werden sehen, wie er die scheinbaren Widersprüche vereinigt, Deutscher und Italiener zu sein; wir werden uns überzeugen, was er im Grunde seines Wesens war. Vorläufig — das muß immer wieder hervorgehoben werden — gab es überhaupt noch keine deutsche Oper. Wo die Oper an deutschen Fürstenhöfen gepflegt wurde, da war es die italienische; meistens waren die Komponisten, die Dirigenten, oft auch die Sänger und Sängerinnen Italiener, jedenfalls das ganze Personal italienisch geschult. Wir müssen uns recht lebhaft vorstellen, wie die italienische Oper Jahrhundertelang nicht nur Vorherrschaft, sondern geradezu Alleinherrschaft in Deutschland geübt hat. Die Franzosen haben ihr sofort ihre nationale Oper entgegengestellt; wir haben sehr lang gebraucht, bis wir uns dazu aufrafften. Mozarts Schicksal ist in diesem Gang der Entwicklung mit eingeschlossen; das wird uns bald vor Augen treten.

Mit dem „Idomeneo" erhielt also Mozart eine Aufgabe, die in gewohntem Rahmen gestellt war. Das Textbuch war von Varesco verfaßt und behandelte in den üblichen drei Akten eine Episode aus dem Sagenkreis des trojanischen Krieges, ganz geschickt und den damaligen Anforderungen vollauf entsprechend.

Da der Dichter Hofkaplan des Erzbischofs in Salzburg war, konnte er sich mit dem Komponisten fortwährend über das libretto besprechen; und wir erfahren, daß Mozart sich sehr lebhaft dafür interessiert und in viele Einzelheiten dareingeredet hat — schon hier der Beweis dafür, daß es ganz falsch ist zu behaupten, seine Texte seien ihm gleichgültig gewesen. Da die Oper nicht allzuhäufig mehr gegeben wird, empfiehlt es sich wohl, ihren Inhalt kurz zu erzählen.

Idomeneo (fünfsilbige italienische Namensform für das viersilbige griechische Idomeneus), König von Kreta, ist nach der Eroberung von Troja auf der Heimfahrt nach langem Umherirren bis dicht vor die heimatliche Küste gelangt. Da überfällt ihn ein Sturm, und seine Schiffe drohen zu scheitern. Er gelobt dem zürnenden Meeresgott Poseidon, wenn er ihn glücklich landen lasse, das erste ihm begegnende lebende Wesen zu opfern. Daraufhin beruhigt sich das Meer; Idomeneo betritt das feste Land. Und wer tritt ihm hier zuerst entgegen? sein Sohn Idamante(s)! In furchtbarer Seelenqual schwankt nun der unglückliche König zwischen seiner Vaterliebe und der grausamen Verpflichtung seines Gelübdes. Er versucht einen Ausweg: Idamante soll verreisen und dadurch dem Opfertod entgehen. Aber in dem Augenblick, da er zum Strand geleitet wird, um ein Schiff zu besteigen, das ihn in ferne Lande hinwegtragen soll, erhebt sich ein gewaltiger Sturm, der die Abreise unmöglich macht. Zugleich erscheint ein von Poseidon gesendetes gräßliches Ungeheuer, das auf der ganzen Insel die entsetzlichsten Verheerungen anrichtet. Da muß Idomeneo einsehen, daß es vergeblicher Wahn ist, den Gott zu täuschen und ihm das Opfer vorzuenthalten. Vom Oberpriester gedrängt, enthüllt er die Wahrheit vor allem Volk und erklärt sich bereit, das Leben des geliebten Sohnes dahinzugeben. Inzwischen hat Idamante zwar in heldenmütigem Kampf das Ungeheuer getötet; er unterwirft sich aber demütig dem göttlichen Willen und läßt sich an den Altar führen, damit sein Vater sein Gelübde erfüllen könne. Jetzt endlich erbarmt sich Poseidon und verkündet durch eine Orakelstimme, er sei versöhnt, Idomeneo solle dem Throne entsagen und Idamante an seiner Statt König sein. So löst sich die Spannung; und damit dem jungen Herrscher auch das Glück der Liebe nicht fehle, darf er die schöne, sanfte Ilia, die Tochter des Priamos, die als Kriegsgefangene auf Kreta weilt, zu seiner

Gemahlin erheben, während die stolze, leidenschaftliche Electra, Tochter des Agamemnon, die als Verbannte auf der Insel eine Zufluchtstätte gefunden hat, in hoffnungsloser Neigung und ohnmächtiger Wut sich verzehrt.

Für diesen Stoff uns zu interessieren fällt uns schwer. Alle griechischen Stoffe leiden daran, daß ein Machtspruch der Götter Anfang und Ende des Dramas bestimmt. Selten wird es motiviert, warum sie zürnen: es widerstrebt unserm Gefühl, daß sie den Menschen, und wenn er gleich schuldig ist, so tief demütigen, so lang leiden lassen. Gerade das gehört aber zum Wesen der antiken Tragik. Sie kennt nur eine Sünde, die ὕβρις, die Auflehnung gegen den Willen der Götter. Solche Selbstüberhebung wird gebüßt durch körperliche und seelische Qual; erst wenn der Mensch, von dem Bewußtsein seiner Ohnmacht durchdrungen, widerspruchslos und bedingungslos sich beugt, ist die Gottheit befriedigt, der Frevel gesühnt, die Gnade und Verzeihung erworben. Das alles finden wir auch hier, wie in Glucks „Alceste" und „Iphigenie". Darein müssen wir uns schicken. Alles hängt davon ab, wie nun der Verlauf des Dramas gestaltet ist, ob er uns in seinen Einzelheiten ergreift und fesselt, nachdem das Ganze unabänderlich festgelegt erscheint. Man wird im „Idomeneo" den Eindruck haben, daß die Nebenfiguren sich zu breit machen, wenn auch zwischen Ilia und Electra belebender dramatischer Kontrast unverkennbar beabsichtigt ist. Die Hauptszenen zwischen Vater und Sohn hätten einen wirklichen Dichter erfordert; am besten gelungen ist wohl die mit dem Oberpriester. Es ist eben doch schablonenhafte Durchschnittarbeit, wenn sie auch wiederholt versucht, uns zu rühren. Immerhin war es nach damaligen Begriffen ein guter, brauchbarer Text, dessen Mängel durch die Vorzüge geschmackvoller Diktion und wirkungsvoller Abwechslung gedeckt erscheinen konnten.

Mozarts Musik vermag an dem allem nichts zu ändern. Wenn der Dichter kein dramatisches Ganzes entwirft, kann es der Musiker nicht gestalten. Nur im Einzelnen ist es ihm möglich, vollendeten Ausdruck zu erreichen. Und nun mögen wir staunen, wie Mozart jede Situation, jeden Moment mit einer Empfindung erfüllt, die weit mehr ausspricht als die Worte des Textes besagen. Schon hier zeigt sich, was wir von nun an immer herrlicher erfahren werden: er komponiert nicht sowohl den Wortlaut als die darin verborgene Idee, viel tiefer, wahrer

und schöner, als der Dichter sie zu fassen verstand. Seine singenden Menschen leben wirklich: er tönt ihre Herzen und Seelen aus. Er ist der eigentliche Dramatiker! So kommt es, daß er zwar stilgerecht die Form der italienischen Oper beibehält, sie aber mit ungeahntem Gehalt erfüllt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Innigkeit oder die Mannigfaltigkeit seiner Stimmungen. So wenig die Oper als Ganzes uns befriedigt, so entzückt genießen wir alles Einzelne. Der „Idomeneo" krönt die opera seria als Kunstgattung; darüber hinaus ist kein Fortschritt mehr möglich, außer auf anderem Gebiet in neuer Weise. Dafür wird uns der „Titus" den letzten Beweis liefern.

Der Tradition entsprechend besteht die Oper wesentlich aus Rezitativen und Arien; man ertrug damals eine Anhäufung, die uns jetzt ermüdet. Berühmt geworden ist vor allem die Arie der Ilia „zefiretti lusinghieri" zu Beginn des dritten Aktes. Mozarts Gesangsmelodie in ihrer edeln Einfachheit und Anmut feiert wahre Triumphe. Die erste Arie in Es-dur aber läßt im dritten und vierten Takt ein Motiv erklingen, das uns noch mehrfach wiedertönen wird. In der Rachearie der Electra ist die Koloratur zum Ausdruck der tobenden Wut verwendet, ein sehr wichtiges, charakteristisches Moment, das uns noch wiederholt beschäftigen wird. Sonst kann sie freundlichem Ausdrucksspiel dienen; am wenigsten will sie uns da einleuchten, wo sie konventionell erscheint, wie in den Arien des Idomeneo oder gar des Arbace(s), seines Vertrauten. Wir unterscheiden mühelos, ob Mozart aus freiem Empfinden heraus musiziert oder nur ein Schema ausfüllt; beides tritt oft unmittelbar nebeneinander.

Zu Ensembleſätzen bot sich wenig Veranlassung. Aber das Quartett in Es-dur im dritten Akt ist dafür ein Meisterstück. Idamante intoniert es: „andrò ramingo e solo" („von aller Welt verlassen") und schließt es mit demselben Motive, das auf der Unterdominant endigt, so daß dem Orchester das Nachwort bleibt. Das ist kühn und echt dramatisch: man sieht den hochgesinnten Jüngling dem Tod entgegengehen. Über das Mozartsche Ensemble wird später noch ausführlicher zu reden sein.

Überaus großartig sind die Chöre, die in der italienischen Oper bekanntlich immer nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen. Hier mag man Glucks Vorbild und Einfluß am ehesten nachweisen. Der kurze Chor in c-moll, mit dem das Volk das Bekenntnis seines Königs beantwortet, ist von wahrhaft tragischem

Schauer durchweht, in erschütterndem Gegensatz zu dem reizenden Chorlied in E-dur gegen Schluß des zweiten Aktes. Der Schreckenschor beim Anblick des aus der stürmenden See aufsteigenden Ungeheuers enthält auf die Worte „il reo qual è?“ („auf wen fällt die Schuld?“) Modulationen von unerhörter Kühnheit und Eindringlichkeit; alles Überraschungen für jeden, der Mozart einseitig zu beurteilen gewohnt ist.

Was von Anfang an bis heute ungeteilte Bewunderung erregte, das ist die Behandlung des Orchesters. Man wird nicht müde, seinen Reichtum und seine Feinheit zu studieren. Jedes einzelne Instrument ist so verwendet, wie es seiner Besonderheit entspricht; unerschöpflich mannigfaltig sind die Gruppierungen. Was aber künstlerisch entscheidend dünken muß: bestimmend ist nicht der zu erzielende Klangeffekt als solcher, sondern der dramatische Ausdruck. Ohne Schwierigkeit ist überall zu erkennen, warum Mozart so oder so instrumentiert. Mit Recht hebt Jahn hervor, daß hier schöpferische Begabung waltet. Die genaueste Kenntnis der einzelnen Instrumente und ihrer Zusammenstellungen reicht nicht aus, um den überlegenen Kunstverstand zu erklären, der dieses Orchester beherrscht. Was wir Kolorit nennen, was musikalischer Farbenreichtum heißt, das wird hier offenbar, mit einem Schlage, ohne Schule und Vorbild; kaum sah sich Mozart einem erstklassigen Instrumentalkörper gegenüber, so belebte er ihn auch schon aufs wunderbarste. Wir dürfen ihn fortan einen Meister des Orchesters und ganz speziell der dramatischen Instrumentierung nennen.

Kein Wunder, daß der Erfolg des „Idomeneo“ ein glänzender war und Mozart in München entsprechend gefeiert wurde. Schon wiegte er sich in Hoffnungen und Plänen, in den Dienst des Kurfürsten zu treten, seinen Vater zu sich nach München zu ziehen; aber auch diesmal ging nichts in Erfüllung. Eine jähe Wendung machte zwar die Rückkehr nach Salzburg unnötig und der erzbischöflichen Knechtschaft ein Ende, aber in einer Weise und mit einem Resultat, wie weder Vater noch Sohn es vorausehen oder wünschen konnten. Mitte März erhielt er von seinem Herrn den Befehl, nach Wien zu kommen, und mußte München sofort verlassen. Aus den Freuden des Karnevals, die er in jugendlicher Lebensfrische genoß, riß ihn ein Machtwort zur Entscheidung seines Lebens in die Kaiserstadt.

5. Freiheit. Verlobung und Heirat.

Am 29. November 1780 war die Kaiserin Maria Theresia gestorben. Erzbischof Hieronymus hatte sich im Januar 1781 nach Wien begeben, da es dort wichtige persönliche Angelegenheiten zu betreiben galt; und um auch mit dem entsprechenden Glanz aufzutreten, mußte er von seinem ganzen Hofstaat umgeben sein. So blieb es Mozart nicht erspart, als „fürstlicher Bedienter" zu figurieren; und es ist sehr bezeichnend, wie er den Befehl dazu an sich schon als Zumutung empfand. Die Briefe an seinen Vater strotzten von unmutigen und unehrerbietigen Äußerungen über seinen Herrn schon von München aus; jetzt schildert er, wie er mit den Lakaien zu Mittag speist und wenigstens die Ehre hat, vor den Köchen zu sitzen. Wenn der Violinist Brunetti und der Sänger Ceccarelli sich der Hausordnung ohne Murren fügten, Wolfgang war dazu nicht mehr fähig; er stieß sich sogar trotz seines derben Salzburger Humors an den einfältig groben Späßen, die ihre Tischunterhaltung würzten, und hielt sich stolz und mürrisch von seiner Umgebung zurück. Nicht minder ärgerte er sich über die hochmütige Art, wie der Erzbischof seine Musiker ausnützte und sie überall auftreten ließ, überall Lob und Ehre mit ihnen einheimste, ohne sie wenigstens entsprechend zu entlohnen. Es half also auch nichts, wenn Vater Leopold den Sohn beruhigend darauf hinweisen wollte, daß er bei dieser Gelegenheit sich in Wien bekannt machen und vorteilhafte Verbindungen anknüpfen könne. Dazu hätte er ja den Erzbischof nicht gebraucht; er war Manns genug, sich seine künstlerische Stellung selbst zu schaffen. Die ganze Lage spitzte sich zu bis zur Unerträglichkeit: immer siegreicher ringt sich des jungen Meisters Selbstbewußtsein empor; immer heftiger beklagt er sich über die unwürdige, demütigende Behandlung, der er sich unterwerfen soll und doch nicht länger unterwerfen kann; immer fester wird der Entschluß, diese schmählichen Fesseln abzuschütteln.

Und als ob der Erzbischof seinerseits die Entscheidung hätte erzwingen wollen, ließ er Mozart von Tag zu Tag drückender und absichtlicher fühlen, daß er ihn mit dem übrigen Hofgesinde auf eine Stufe stelle. Hätte er sich vorgenommen, Wolfgang aufs äußerste zu reizen, er hätte es nicht boshafter anfangen können. Ich habe die Behauptung aufgestellt, auch in eines

gütigen, nobeln Herrn Dienst hätte es Mozart auf die Dauer nicht ausgehalten. Zum Bruch wäre es nicht gekommen, das Verhältnis wäre jedenfalls mit Anstand gelöst worden. Hier wurde der Anstand aufs allergröblichste verletzt, aber nicht von dem jungen temperamentvollen Künstler, dem man eine leidenschaftliche Aufwallung menschlich zu gut halten könnte, sondern von den vornehmen Herren, denen es ein Vergnügen machte, ihn mit Füßen zu treten. Schimpfworte wurden ihm ins Gesicht geschleudert wie einem Buben; und als er die wiederholte Aufforderung, sich zum Teufel zu scheren, ernst nahm und seine Entlassung verlangte, warf ihn Graf Arco, der erzbischöfliche Kammerherr, mit einem Fußtritt zur Tür des Vorzimmers hinaus. Durch solche Brutalität sicherte dieser edle Diener seinem fürstlichen Herrn für alle Zeiten den traurigen Ruhm, einen Wolfgang Mozart wie einen „Lumpenkerl" davongejagt zu haben. In diesem Sinn hatte man ihn bisher niederträchtig behandelt; in diesem Sinn wurde die Sache jetzt überall dargestellt. Aber die Wahrheit siegte sofort über die Gemeinheit: am Erzbischof blieb aller Makel haften, Mozarts Ehrenschild blieb unbefleckt.

Oder soll er doch wenigstens durch einen Hauch von Vorwurf getrübt sein? Der Vater hatte so eindringlich gemahnt und gebeten, sich in das Unvermeidliche zu fügen, gute Miene zum bösen Spiel zu machen, es nicht bis aufs äußerste zu treiben. Es stand ja nicht nur Wolfgangs Zukunft auf dem Spiel; bei dem hämischen Charakter des Erzbischofs war wohl zu befürchten, daß er seine Rache an der ganzen Familie kühlen würde. Wäre es nicht Dankespflicht des Sohnes gewesen, dem Vater diesen Kummer und diese Sorge zu ersparen? Hätte er nicht mit ein wenig mehr Geduld, Bescheidenheit und Klugheit dem Erzbischof weiterhin dienen können? Waren ihm am Ende doch seine Erfolge, besonders die letzten in München, zu Kopf gestiegen, daß er den Bruch erzwang? Ich halte es für notwendig, so zu fragen, um eine recht energische Antwort darauf zu finden. Nicht etwa um Wolfgang zu verteidigen, im Gegenteil, um die Wahrheit zu erkennen. Wenn sein Benehmen der Entschuldigung bedurfte, dann müssen wir sagen: nicht weil er nicht noch länger, sondern weil er schon so lang, viel zu lang für unser Gefühl, die Unverschämtheiten ertrug, die sich ständig steigerten und häuften; nicht weil er sich nicht noch mehr, sondern weil er sich so viel, viel zu viel nach unserm Empfinden, Jahre und Jahre

lang gefallen ließ; nicht weil er endlich, endlich einmal, sondern weil er erst jetzt, da er gar nicht mehr anders konnte, das tat, was Ehre und Stolz ihm gebot. „Wie sollen wir nun urteilen? Haben wir vielleicht den gutmütigen, kindlichen Mozart vor uns, der keinem Menschen etwas zuleide tun kann, der zufrieden ist, wenn man ihn in Ruhe läßt, und dem man schon das Unglaublichste und Unerhörteste antun muß, damit er sich zur Wehre setzt? Nein, bei aller gerechten Empörung, Mitleid dürfen wir ihm nicht schenken; das wäre eine neue schwere Beleidigung.

Wohl hat es gekocht und getobt in seinem Inneren; aber er hat sich immer wieder bezwungen. Wohl bäumte sich alles in ihm auf gegen Zwang und Erniedrigung; aber er hat sich immer wieder gefügt. Als dankbarer, braver Sohn, aus Pflichtgefühl und Pietät, in edler Selbstverleugnung hat er ausgehalten bis zu dem Augenblick, da er sich selbst nicht mehr hätte achten können, wenn er's hingenommen hätte, was man ihm zu bieten wagte. Ermessen wir es nur, was es ihm an Selbstbeherrschung gekostet hatte, allen Taktlosigkeiten, allen Grobheiten des Erzbischofs gegenüber Haltung und Respekt zu bewahren! Er war vornehm genug, die Form zu wahren, da sein Herr sie vergaß; mehr als einmal stand es so, daß man es ihm nicht hätte verdenken können, wenn seine Fassung nicht mehr ausgereicht hätte. Und selbst die letzte unqualifizierbare Frechheit des Grafen Arco hat ihn nicht zu einer Entgegnung hingerissen, die seiner unwürdig gewesen wäre. Er konnte der Brutalität nichts entgegnen: er ging. Das war kein feiges Davonlaufen; das war das einzig mögliche und einzig richtige. Auch hier ist er der Sieger; auch hier triumphiert innere Hoheit über äußere Vornehmheit, die sich durch ihre Roheit selbst entadelt.

Und nun bricht es aus in loderndem Zorn, in einem Brief an den Vater, der mit Flammenzügen geschrieben erscheint. Er droht sich tätlich an dem Grafen zu vergreifen, wenn er ihm wieder begegne, und will ihm selbst damit drohen. Denn vom Erzbischof erwartet er keine Genugtuung und will auch gar keine haben. Das ist nicht der mißhandelte Diener, nicht der gekränkte Musiker — das ist der ganz persönlich getroffene Ehrenmann, dem kein Grafentitel imponiert, den kein Fürstenhut einschüchtert, der sich im Bewußtsein seines Manneswerts ebenbürtig jedem andern gegenüberstellt. Der ganze Briefwechsel mit dem Vater zeigt uns das deutlich und unverkennbar; dieser letzte Ausbruch

aber wirkt ganz unvergleichlich. Wir sehen klar: es ist nicht ein unreifes Temperament, das sich die längste Zeit kindisch unterworfen hat und nun plötzlich ins Zügellose umschlägt; sondern es ist wahrhaft männliches, kraftvolles, kerngesundes Empfinden, das hier auf dem Gipfel der Entrüstung anlangt und losbricht. Ich meine: nun können wir Mozart nicht mehr verkennen; nun darf er von sich sagen: „das Herz adelt den Menschen." Das soll uns ein Leitwort sein; diesen Herzensadel werden wir bewährt finden.

Vater Leopold freilich sah die Sache mit andern Augen an. Wir wollen ihn nicht der Kleinlichkeit, Engherzigkeit oder gar der Feigheit zeihen, daß er immer und immer wieder zum Frieden geredet hatte und daß er jetzt, da alles aus war, nur Sorge und Angst um Wolfgangs Zukunft fühlte und aussprach. Hier ist ein Wendepunkt, auf den ich schon früher hingewiesen habe. Leopold war, wie wir gesehen haben, ein ganz vortrefflicher, ein Idealvater. Er liebte seinen Wolfgang treu und innig und hat seine Vaterpflicht in seltenem Maß erfüllt. Nun wäre der Augenblick gekommen gewesen, noch mehr zu tun. Wenn er seinen Sohn kannte als der beste Freund seiner Jugend, warum vertraute er ihm nicht in diesem entscheidenden Moment? und warum sprach er's ihm nicht aus, daß er ihm vertraue? Wir sind enttäuscht, daß auch jetzt nur Mahnung und Belehrung erfolgt; auf einmal will uns Leopold schulmeisterlich pedantisch erscheinen, und wir möchten ihn bitten, das Predigen einzustellen. War denn Wolfgang noch ein Kind? durfte er noch behandelt werden wie ein Unmündiger, der des Gängelbandes väterlicher Zucht und Beratung bedarf? Das hat Leopold Mozart mit vielen Vätern gemein, nicht zu erfassen, wann der Sohn zum Mann gereift und ihrer Fürsorge entwachsen ist. Wir wollen ihn darum viel eher bedauern als schelten. Jetzt wäre der Moment gewesen, volles Verständnis zu zeigen und dadurch Wolfgangs Vertrauen — Mann zu Mann — fürs ganze Leben zu gewinnen. Gewiß durfte der Vater nicht Öl ins Feuer gießen, nicht mit dem Sohn um die Wette rasen, nicht durch Übertreibung der guten Sache schaden. Aber er hätte ihm sagen müssen, daß er sein Verhalten von ganzem Herzen billige; er hätte laut und offen zu ihm stehen müssen in dieser entscheidenden Krisis. Wolfgang hatte als Ehrenmann gehandelt und den Namen Mozart vor Schmach und Schande bewahrt; Leopold hätte stolz sein

müssen auf diesen Sohn! Wer weiß — vielleicht war er es auch. Aber warum in aller Welt verschwieg er es dann? Es hätte Wolfgang gewiß in der Seele wohlgetan, ein solches Wort — Mann zu Mann — vom Vater zu vernehmen. Statt dessen klingt ein ganz merkwürdiger Unterton durch, als sei Leopold enttäuscht und persönlich gekränkt; warum und worüber, das können wir erraten. Der Sohn hatte tadellos gehandelt, aber zum erstenmal im Leben ganz selbständig, ganz allein nach eigenem Ermessen. Was sich längst vorbereitet hatte, war nun offenbar: er stand auf eigenen Füßen. Und das wurmte den Vater; darüber kam er nicht weg. Mögen wir solche Schwäche beklagen; sie ist unverkennbar, vielleicht auch untrennbar mit Leopolds Wesen verknüpft. Das ist jammerschade; beide haben darunter gelitten. Was ihr Vertrauensverhältnis hätte verklären können, das drohte es nun von Grund aus zu erschüttern: Vater und Sohn verstanden sich nicht mehr.

Äußerlich schien ja der Vater recht zu haben wie immer: Wolfgangs Lage in Wien war eine nichts weniger als sichere. Auf die zweifelhafte Aussicht, Unterricht zu erteilen, Konzerte zu geben, vielleicht auch eine Oper zu komponieren, ließ sich kein Lebensplan bauen. Und wenn Leopold seinem Wolfgang wenig praktischen Sinn und wenig Fähigkeit zutraute, Geld zu verdienen, so hatte er allen Grund dazu. Die Freiheit war endgültig gewonnen; golden sah sie vorläufig nicht aus. Andererseits war es aber auch auf Seiten des jungen Meisters kein leichtsinniges gedankenloses Spiel, sondern vollberechtigtes Selbstbewußtsein, wenn er sich und seinem Genius vertraute. Am allerweitesten entfernt war er von pietätloser Arroganz. Er hat dem Vater gegenüber kein ungeduldiges, geschweige denn unehrerbietiges Wort; unermüdlich zählt er ihm alles auf, was dazu dienen kann, sein Fortkommen in Wien befriedigend zu gestalten. Er glaubte selbst daran; ja es hat etwas rührendes, wie er sich bemüht, so recht in des Vaters Sinn alles klug und umsichtig zu erwägen. Wir werden sehen, wie es ihm damit erging; jetzt aber haben wir ein Ereignis zu besprechen, das noch in weit höherem Grade als alles bisherige Vater und Sohn einander entfremden mußte.

Wolfgang hatte, als er gezwungen wurde, seine Dienstwohnung zu verlassen, bei derselben Familie Weber sich eingemietet, die er schon von Mannheim her kannte. Die ältere

Tochter Aloysia hatte inzwischen den Schauspieler Lange geheiratet; die Mutter mit drei Töchtern lebte in Wien als Witwe in ziemlich beschränkten Verhältnissen. Wir können uns wohl denken, wie unzufrieden Vater Leopold war mit der Wiederaufnahme eines Verkehrs, der für Wolfgang schon einmal so verhängnisvoll gewesen war; er ließ es auch an Warnungen nicht fehlen. Aber er konnte damit den Lauf der Dinge nicht aufhalten; eine immer ausgesprochenere, immer innigere Neigung konnte durch keines Vaters Einsprache gehemmt werden. Wolfgang verliebte sich in Konstanze, die dritte Tochter; und nachdem er schon vorher eine andere Wohnung bezogen hatte, um der übeln Nachrede guter Nachbarn keine Nahrung zu geben und den Vater darüber zu beruhigen, daß alles in Ehren geschehe, verlobte er sich im Herbst 1781; am 4. August 1782 war die Hochzeit.

Es ist nicht ganz leicht, diesen Schritt ruhig und unparteiisch zu beurteilen. Die Familie Weber stand nicht in dem allerbesten, jedenfalls nicht in ganz einwandfreiem Ruf. Das wußte Mozart so gut wie alle andern Leute und machte auch gar keinen Versuch, es zu beschönigen. Vater Leopold mußte darüber tiefbekümmert werden; und wieder ist es der Sohn, der mit unerschrockenster, männlichster Offenheit alles so schildert, wie es sich verhält und wie es sich ihm darstellt. Ebensowenig gab er sich einer Täuschung darüber hin, daß ihm und seiner Braut zur Schließung der Ehe die nötigen Mittel fehlten; und wieder ist es der Vater, der mit vollem Recht darauf hinweist, daß man einen eigenen Haushalt nicht begründen darf, wenn man nicht weiß, wie man ihn führen soll. Wir werden bald hören, daß das junge Paar die Folgen davon reichlich zu kosten bekam; und wir werden uns davon überzeugen, daß Mozart Manns genug war, die Konsequenzen zu tragen. Das alles ist einfach und selbstverständlich und kommt oft genug vor. In jedem solchen Fall muß der Vernünftige abraten; meistens aber ist es zu spät, und so war es auch hier. Wolfgang liebte seine Konstanze und ließ nicht ab von ihr. Umso begieriger sind wir nun zu erfahren, was das für ein Mädchen war und ob sie wohl seiner wert erschien; denn das ist und bleibt ja doch die Hauptsache. Warum hatte er sie denn wohl so lieb?

Es wird ihr weder eigentliche Schönheit nachgerühmt, noch irgendwelche besondere Begabung. Sie war musikalisch, das lag

in der Familie; hervorragend gescheit war sie nicht, fein gebildet noch weniger. Mozart selbst hat sie durchaus nicht idealisiert; aus seinen Briefen an den Vater spricht nicht etwa der blind Verliebte — auch das ein Beweis für echte, tiefe Neigung. Dagegen rühmt er ihre große Gutherzigkeit, ihren Fleiß, ihre Häuslichkeit, überhaupt ihren guten Charakter. Und es tritt ein Moment hinzu, das mir sehr bezeichnend und sehr wichtig erscheint. Nicht allein daß Konstanze sehr günstig von ihren Schwestern abstach; vielleicht wäre das gar kein besonderes Lob gewesen. Sondern sie erschien, von ihrer Umgebung verkannt und mißhandelt, geradezu als Märtyrerin; Mozarts Liebe sollte sie nicht nur beglücken, sondern auch befreien und erretten. Dieser Gedanke wob einen poetischen Schimmer um sie und macht Wolfgangs Herzen alle Ehre, wenngleich er uns nicht ganz ungefährlich dünken mag. Vielleicht dürfen wir sagen, daß gerade diese Stimmung unbewußt seine alte leidenschaftliche Neigung für Aloysia verjüngt und verklärt für Konstanze aufleben ließ; jedenfalls sind von hier aus die Wurzeln seiner Verliebtheit sicherer zu erkennen als in irgendwelchen sonstigen Motiven.

Weit weniger Gewicht ist auf den Klatsch zu legen, der sich natürlich auch dieser Angelegenheit sofort bemächtigte. Wo und wann hätten denn ein paar Menschenkinder einmal vor diesem Erzfeind Ruhe? Schlimm genug, wenn wie hier sogar Anlaß gegeben scheint, nicht eben das Beste zu denken und zu reden, was ja bekanntlich viele Menschen überhaupt nur ungern und im Notfall tun. Dem Hause Weber mochte man zutrauen, daß es einen jungen Mann zu fesseln und zu fangen suchen würde, ohne in der Wahl der Reizmittel allzu ängstlich zu sein. Wolfgang sah den Namen des geliebten Mädchens mit Schmutz beworfen und mußte sich dem Vater gegenüber gegen häßliche Verleumdung wehren. Er tat es in so entwaffnend offener, rückhaltloser Darlegung, daß wir geradezu froh sein dürfen, dieses Selbstzeugnis zu vernehmen. Da können wir lernen, was gesunde Sinnlichkeit und Sittlichkeit ist. Ein junger Mann in Mozarts Alter brauchte seine Sinnlichkeit nicht zu verstecken; er brauchte nicht zu leugnen, daß seine Verheiratung auch sinnliche Bedürfnisse befriedigen solle. Aber nur darum konnte er das so einfach und natürlich sagen, weil gerade seine Sinnlichkeit unentweiht war und dadurch zu seiner Sittlichkeit nichts weniger

als einen Gegensatz bildete. Wir werden uns davon überzeugen, daß er als Mensch wie als Künstler zeitlebens echtes sittliches Feingefühl mit sinnlicher Frische und Natürlichkeit vereinigt hat: er war gesund an Leib und Seele.

Aber das ist wohl begreiflich, daß er seiner Konstanze allen Verunglimpfungen zum Trotz erst recht die Treue hielt. So schlägt es ja immer in gegenteilige Wirkung um, wenn man die Liebenden durch Gemeinheit trennen will; unter Umständen wird durch jeden Widerspruch der Starrsinn gereizt. Es ist deshalb auch schwer zu sagen, ob die Mutter Weber Mozart ihrerseits für ihre Tochter geradeswegs zu fangen suchte. Mag sein, daß sie ihre Netze nach ihm auswarf und in ihren Maschen ihn verstrickte oder doch zu verstricken vermeinte. Er hat sich jedenfalls aufs allerentschiedenste dagegen verwahrt, daß er sich habe fangen lassen. Schließlich läßt sich das kein Mann nachsagen; hier aber werden wir ihm glauben, gerade weil er uns nichts verschweigt und uns sogar ein sehr bedenkliches Manöver berichtet. Auf Verlangen der Mutter und des Vormunds gab er nämlich ein schriftliches Eheversprechen, weil sonst der tägliche Verkehr im Hause nicht mehr geduldet werden könne. Er verpflichtete sich darin, binnen drei Jahren Konstanze zu heiraten oder Reugeld zu zahlen. Diese aber zerriß das Papier und erklärte, seinem Wort zu vertrauen. Soll ihr das nun etwa wiederum als Koketterie ausgelegt werden? Ich glaube nicht, daß sie so raffiniert war, sondern daß sie das wirklich aufrichtig meinte. Und was Mutter und Vormund von Mozart verlangten, das war ja nicht sehr fein und nicht sehr ideal; aber besonders schlau und raffiniert war es doch auch nicht, ihm so die Pistole auf die Brust zu setzen. Und schließlich: was für eine glänzende Versorgung war denn mit dieser Verbindung dem Mädchen gewonnen? Unwillkürlich denken wir an das, was der alte Rocco im „Fidelio" singt: „wo sich nichts mit nichts verbindet, ist und bleibt die Summe klein; wer bei Tisch nur Liebe findet, wird nach Tische hungrig sein." Das steht passend als Motto über Wolfgangs und Konstanzes junger Ehe.

So werden wir unser Urteil zusammenfassen. Mozart hätte anders und besser wählen können. Mit dem besten Willen können wir nicht behaupten, daß seine Konstanze uns als seine ideale Lebensgefährtin erscheint. Je höher wir ihn stellen, desto größer wird der Abstand von dieser unbedeutenden Frau. Ich

meine nur, wir dürfen andrerseits uns nicht dazu verleiten lassen, ihr zum Vorwurf zu machen, daß sie nicht bedeutender war. Es ist überhaupt eine eigene Sache mit den Frauen großer Männer. Ob wir nicht fehlgehen mit den Ansprüchen, die wir an sie stellen, das ist in jedem einzelnen Fall die Frage. Wir neigen dazu, uns ein Idealbild zu konstruieren, und sind dann von der Wirklichkeit enttäuscht. So auch hier: eine Frau für unsern Mozart stellen wir uns ganz anders vor als diese Konstanze; wissen wir vielleicht besser als er selbst, was ihm nottat? Er wünschte sich vor allem häusliches Behagen und freundlichen Sinn; klingt uns das zu bescheiden, so fällt doch die Verantwortung auf ihn, nicht auf sie. Und nun die Hauptsache: er hat seine Verheiratung nie bereut und nie beklagt; seine Ehe war nichts weniger als unglücklich. Merken wir denn gar nicht, daß wenn wir Konstanze so tief herabsetzen, gerade Wolfgang damit getroffen wird? Gar so wertlos kann die Frau doch nicht gewesen sein, wenn auch ihre Vorzüge nicht in der Richtung lagen, in der wir sie suchen möchten. Die Geschichte ihrer Ehe muß den Beweis dafür liefern.

Da sind nun allerdings auch ihre bescheidensten Tugenden in Zweifel gezogen worden. Sie soll nicht häuslich, nicht sparsam gewesen sein, nicht verstanden haben vernünftig hauszuhalten. Tatsächlich sind die jungen Mozarts finanziell nie auf einen grünen Zweig gekommen; Ordnung in Geldangelegenheiten, gar in Vater Leopolds Sinn, haben sie kaum gekannt. Konnte es anders sein? Wenn ohne jede gesicherte Unterlage geheiratet wird, wenn niemals irgendwelche feste Anstellung erfolgt, wenn also alle Einnahmen zufällig und wechselnd bleiben, muß man dann nicht von der Hand in den Mund leben? Mit was soll man denn wirtschaften und sparen, wenn ständig Ausgaben drängen und nicht entfernt entsprechende Geldquellen sich eröffnen? Ohne weiteres ist zuzugeben, daß Wolfgang und Konstanze beide die Sache nicht tragisch nahmen. Wenn sie kein Holz zum einheizen hatten, blieben sie im Bett oder tanzten sich warm. Wenn einmal Geld im Haus war, so wurde es nicht zurückgelegt, sondern ausgegeben. Schließlich erfahren wir doch von mancherlei Vergnügungen, Gastereien, Ausflügen, Erholungsreisen, andrerseits von Kindersegen, dann aber auch von verschwenderischer Großmut, von Almosen und Unterstützungen an Unwürdige, von einer gewissen Eleganz und Noblesse im Auf-

treten — und wir schütteln den Kopf und wissen nicht recht, wie wir das alles zusammenreimen sollen. Es ist aber doch nicht allzuschwer, wenn wir nur ein wenig tieferblicken.

Wolfgang und Konstanze hatten beide einen wahrhaft kindlich frohen Sinn. Statt ihre Umgebung mit Klagen zu langweilen, scherzten sie sich lieber über äußere Unannehmlichkeiten hinweg. An Ernst und Gewissenhaftigkeit hat es ihnen darum nicht gefehlt. Sie versuchten tüchtig hauszuhalten und sauber Buch zu führen; aber mit dem aufschreiben allein ist das Gleichgewicht von Soll und Haben leider nicht herzustellen. Und wenn sie's nun als erfolglos und zwecklos wieder aufgaben, wer wollte es ihnen verübeln? Und wenn sie das bißchen Geld, das ihnen hie und da zufloß, sorglos verjubelten, wer wollte es ihnen mißgönnen? Unbewußt mochten sie sich sagen, es sei besser ein paar heitere Stunden zu genießen als sich auch die zu versagen, ohne doch etwas Nennenswertes damit zu profitieren. Zwischen leichtem Sinn und Leichtsinn ist auch hier sorgfältig zu scheiden! Daß Wolfgang kein Rechner war, das wissen wir schon; Beethoven war auch keiner. Und so grundverschieden beide Männer waren, wir begreifen es bei beiden. Es verträgt sich nicht mit dem künstlerischen Schaffen, weder mit dem heroisch pathetischen, noch mit dem strahlend sonnigen; hat doch der bescheidene Schubert gemeint, die Welt sei eigentlich verpflichtet, dafür zu sorgen, daß er nichts zu tun habe als zu komponieren, wofür er ja auch einzig tauge. Gewiß möchte man wünschen, Konstanze hätte Wolfgang in diesem Punkte berichtigend ergänzt, statt ihm so ähnlich zu sein; immer aber war das noch besser für beide, als wenn sie ihm etwa durch knauserige Kleinlichkeit die Laune verdorben hätte.

Sein Wohltätigkeitssinn macht wieder seinem Herzen alle Ehre. Es war eine Schwäche, ja es war seine Passion, auch wieder mit dem nötigen Vorbehalt mit Beethoven zu vergleichen. Er konnte keinen darbenden Mitmenschen sehen, ohne ihm zu helfen; Enttäuschungen vermochten ihn nicht zu beirren. Darin war er der echte Idealist, dessen Menschenkenntnis nur durch seine Menschenliebe bestimmt wurde. Darum nützten auch freundschaftliche Warnungen nichts; als er einmal ganz entschieden hereingefallen war und schnödesten Undank geerntet hatte, wehrte er alles weitere mit den Worten ab: „laßt den Lumpen laufen!" Das ist sein Herzensadel, der jede Begegnung mit der Gemein-

heit fernabweist, daß sie ihn niemals berühren, geschweige denn verwunden kann. Auch hier ist wieder scharf zu scheiden zwischen vornehm sein und vornehm tun. Bei aller Einfachheit und Natürlichkeit war Mozart ein echter Adelsmensch, ebenso fremd der Pose und der Phrase wie der Trivialität; darum konnte ihm die Niedrigkeit nichts anhaben.

Und wenn schließlich bei seinem Tode dreitausend Gulden Schulden vorhanden waren — nicht dreißigtausend, wie von mißgünstigen Zungen behauptet wurde — die eine einzige Konzertaufführung deckte, ist das nicht der beste Beweis dafür, daß das Ehepaar Mozart eher bescheiden als verschwenderisch gehaust hatte? Die Summe erscheint ja lächerlich gering gegenüber alledem, was von Mozarts Lebensführung gefabelt worden ist. Und nur deshalb habe ich den Geldpunkt so ausführlich besprochen, weil wir damit die Grundlage gewinnen, um uns über viel Wichtigeres ein Urteil zu bilden. Es handelt sich um schwere Vorwürfe gegen Mozarts Charakter: er soll Lebemann gewesen sein in nicht harmlosem Sinn; er soll getrunken haben; er soll weder die eigene Ehe noch eine fremde so heilig gehalten haben wie es dem Ehrenmann geziemt; er soll das gewesen sein, was wir jetzt einen „Don Juan" zu nennen uns gewöhnt haben. Da spukt wieder der „Meister des Rokoko", da spricht unausrottbares Vorurteil; da müssen wir unbedingt Klarheit gewinnen.

Von Jugend auf war Mozart lebensfreudig und lebenslustig. Er tanzte leidenschaftlich gern, liebte das Billardspiel, verschmähte auch einen guten Tropfen nicht; darüber wird später noch mehr zu sagen sein. Im Verkehr mit Mädchen und Frauen war er sehr lebhaft und sorglos; er hat vielen den Hof gemacht und gewiß mancher den Kopf verdreht. Das „Bäsle" aus Augsburg ist ein Beispiel dafür: sie hat sich ganz entschieden Hoffnung auf seine Hand gemacht, während er nur „narrierte", wie er es zu nennen pflegte. Also ein Allerweltscourmacher, dem es nicht einfiel, eine Tändelei ernst zu nehmen. Das läßt man einem jungen genialen Künstler wohl hingehen, wenngleich die Bemerkung gestattet ist, daß einerseits jedes echte Temperament sich etwas erlauben darf, andrerseits auch dem originellsten selbstverständlich Schranken gezogen bleiben. Jedenfalls müßte man dergleichen immer selbst hören und sehen, um gerecht zu urteilen; Ton und Haltung machen zu viel dabei

aus, als daß ein Bericht, selbst wenn er unparteiisch sein will, eine lebendige, treffende Vorstellung erzeugen könnte. Natürlich müssen auch die Sitten und Gebräuche der Zeit und der Umgebung Berücksichtigung finden; doch kann das nicht ausschlaggebend sein. Hat die Verleumdung sich an Mozart herangewagt, so muß sie eben nach damaligen Begriffen wenigstens einen Scheingrund besessen haben.

Gewiß liegt hier wie so oft böswillige, neidische Übertreibung und Verallgemeinerung vor. Wolfgang ist von klein auf verhätschelt worden und war immer ein Liebling der Frauen. Aber wenn nun seine eigene Frau ihm „Stubenmädeleien" nachsagt, die sie ihm gern verziehen habe, so ist das doch etwas anderes. Sein Bild wird durch einen tiefen Schatten verdüstert, wenn wir uns denken, er habe als verheirateter Mann gedankenlos und geschmacklos weiterpoussiert; ästhetisch wäre das ebenso abstoßend wie moralisch zweifelhaft. Und nun passierte gar noch eine böse Geschichte, die Jahn ausdrücklich verbürgt. Mozart gab einer jungen hübschen Frau Unterricht; der Mann wurde eifersüchtig, verletzte sie schwer mit dem Rasiermesser und tötete sich selbst. Ja, wenn so etwas vorkommen konnte, da müssen wir wohl begreifen, daß die Welt ihr Verdammungsurteil fällte. Und mit irgendwelcher lahmen Entschuldigung und Beschönigung ist weder uns noch Mozarts Andenken geholfen; wir brauchen mehr, um uns damit abzufinden. Ich meine vor allem: der letzte, schlimmste Fall beweist am allerwenigsten; da konnte der scheinbar Schuldige ganz schuldlos sein. Möglicherweise hatte der Ehemann zur Eifersucht gar keinen Grund; oder wenn er ihn hatte, wenn die Unselige wirklich von Leidenschaft für ihren jungen Meister ergriffen und geblendet war, so braucht dieser ihr seinerseits doch nicht den geringsten Anlaß geboten zu haben. Von einer Verletzung der Treue, von einem Ehebruch hören wir nichts, ebensowenig von gerichtlicher Einmischung. Mozart blieb unbehelligt, seine Ehre unangetastet. Konstanze aber hätte ganz sicher andere Äußerungen getan und Szenen gemacht, wenn sie ihrem Wolfgang Untreue zugetraut hätte; denn eifersüchtig war sie und heftig auch zur Genüge.

So bleiben eben die unkontrollierbaren sogenannten Stubenmädeleien, unter denen sich jeder vorstellen mag, was ihm beliebt, weil wir nichts Näheres darüber erfahren. Das ist übrigens ein ganz echtes Kennzeichen von Klatsch, daß er immer nur

ganz allgemein, mit ganz unbestimmbarem Material arbeitet und deshalb nie zu fassen ist. Wohlverbürgt ist dagegen, daß Wolfgang seine Konstanze innig lieb hatte, sie mit aller erdenklichen zarten Fürsorge umgab, die häufig Kränkelnde mit unermüdlicher Geduld hegte und pflegte und ihre Launen mit bestem Humor überwand. Wie sich das zusammenreimen soll mit sittlicher Schlaffheit und Schwäche, ist bei ruhiger Betrachtung unverständlich. Geradezu widerwärtiger Heuchelei aber müßten wir Mozart zeihen, wenn wir seine Briefe lesen, die von der Seligkeit einer wahren Liebe gegenüber einer flatterhaften so viel Schönes zu sagen wissen; ich meine: die einfache, anspruchslose Art des Ausdrucks darin bürgt dafür, daß es nicht in schreiendem Gegensatz zu seinem Leben stand. Gewiß war er unvorsichtig in seinem Tun und Reden; aber seine Offenheit und Unbefangenheit sprechen doch laut für seine Unschuld. Er war besser als er sich gab; wir besitzen sogar untrügliche Beweise für sein sittliches Feingefühl. Besonders ein Fall ist in jeder Beziehung charakteristisch und deshalb erzählenswert.

Konstanze hatte sich als Braut in lustiger Gesellschaft von einem Herrn die Waden messen lassen. Es war das damals ein beim Pfänderspiel üblicher Scherz, an und für sich nicht im geringsten zu beanstanden, so anstößig es uns auch nach unsern heutigen Begriffen erscheinen mag. Sie hatte es auch ganz vergnügt in Mozarts Gegenwart ihren Schwestern erzählt; da er es als unschicklich empfand, machte er ihr Vorwürfe darüber, die sie offenbar heftig verdrossen. Denn es kam darüber zum Bruch, und nun schrieb er ihr am 29. April 1782 einen Brief, den man ganz lesen muß, um zu erfahren, wie er über solche Dinge dachte. Weit entfernt von fader Prüderie zeigt er dem unbedachten jungen Mädchen den richtigen Weg: ebenso einfach als treffend unterscheidet er zwischen vertrauter und beliebiger Gesellschaft, zwischen dem Benehmen einer Braut und einer „übertragenen" Frau; sehr geschickt weist er auf die Möglichkeit hin, in Gesellschaft einmal etwas weiterzugehen als sonst, ohne sich doch etwas zu vergeben, und also taktvoll zu bleiben, ohne Spielverderber zu sein. So wird der an sich unbedeutende Vorfall wichtig als Beweis dafür, daß die Begriffe von Anstand und Sitte zwar wechseln, Takt und Feingefühl aber immer und überall sich gleich betätigen. Darin war Wolfgang seiner Konstanze also entschieden überlegen; und wenn wir solche Züge

zusammenhalten mit dem schönen Bild seiner fleckenlosen Jugend, so wird das des Mannes zwar nicht fehlerfrei, aber doch ohne sittlichen Makel bestehen bleiben.

Den letzten untrüglichsten Beweis für die Lauterkeit seines Charakters liefern seine Werke. Es wird zwar immer wieder behauptet, die Person des Künstlers sei von seinen Schöpfungen zu trennen; das gilt aber doch höchstens in dem sehr beschränkten Sinn, daß persönliche Vorzüge uns nicht in unserm Urteil beirren sollen und daß eine noch so sympathische Persönlichkeit uns über ihre künstlerischen Schwächen dauernd nicht zu täuschen, geschweige denn dafür zu entschädigen vermag. Sonst aber stellen die Werke gerade eines großen Künstlers eben den vollendeten Ausdruck seiner Persönlichkeit dar; deshalb gewährt es ja so hohen Reiz, das Leben unserer Meister zu studieren, weil wir der menschlich-künstlerischen Einheitlichkeit dadurch innewerden. Wir können uns schlechterdings nicht vorstellen, daß ein Beethoven oder ein Michelangelo kleinliche Naturen gewesen wären; damit scheint uns der Charakter ihrer Werke unvereinbar. Und so geht es uns mit Mozart: seine Musik bezeugt uns seinen Herzensadel; wir können uns absolut nicht denken, daß ihr Schöpfer ein moralisch anrüchiger Mensch gewesen sein sollte. Das läßt sich freilich nicht beweisen, dafür aber umso überzeugender empfinden. Es bewährt sich auch hier, daß eines Meisters Werke uns noch viel mehr über sein Wesen sagen, als die Kenntnis seiner Lebensschicksale uns über seine Kunst zu lehren imstande ist. Mozarts Musik, mag man sie im übrigen werten wie man will, macht durchaus den Eindruck der Wahrhaftigkeit und Reinheit; und wer den gewonnen hat, der glaubt daran und findet seinen Glauben immer wieder neu bestätigt.

---

6. Die Entführung aus dem Serail.

Zu derselben Zeit, da Mozart die Freiheit gewann und den eigenen Herd, sollte ihm noch ein anderer langgehegter Herzenswunsch in Erfüllung gehen: eine deutsche Oper zu schreiben. Immer noch gebrauchen wir diese Bezeichnung, obwohl wir

längst wissen, daß sie falsch und irreführend ist. Ich behalte sie bei, zunächst der Kürze wegen und weil sie sich so fest eingebürgert hat, daß sie schwer zu ersetzen ist, dann aber auch, um ihre Nichtberechtigung nachzuweisen. Es ist nämlich durchaus nicht gleichgültig, wie wir eine Kunstgattung benennen; und in diesem Falle steht die Namengebung in engstem Zusammenhang mit der stilistischen Auffassung. Allmählich wird es Zeit, beide definitiv zu berichtigen.

Wir haben gesehen, wie die Franzosen der italienischen Oper sehr bald ihre eigene entgegenstellten. In Deutschland ging es langsamer und mußte es langsamer gehen. Eine deutsche Oper konnte und kann es überhaupt nicht geben. Solange man das romanische Vorbild vor Augen und in den Ohren hatte, vermochte man Eigenes nicht zu schaffen. Das ist der entscheidende Grund, warum der Versuch, gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine deutsche Oper in Hamburg zu begründen, sehr bald scheitern mußte. Nicht weil es an Begabungen fehlte — Keiser war gewiß ein talentvoller Komponist — sondern weil man in dem verhängnisvollen Wahn befangen war, die italienische und französische Oper deutsch nachbilden zu wollen. Wenn nun schon die beiden romanischen Gattungen so verschieden voneinander waren, daß sie sich zuzeiten heftig befehdeten, so ließ sich ihr Stil umsoweniger ins Deutsche übertragen. An diesem Irrtum krankt die Geschichte unserer Oper bis heute: er hat Komponisten und Kritiker behindert und verblendet und das Publikum vollends ganz verwirrt. Deshalb sollte man überhaupt von einer deutschen Oper gar nicht sprechen; man vergißt dabei nur zu leicht, daß etwas ganz anderes als die romanische Oper mit dem gleichen Namen bezeichnet und unwillkürlich damit auf die gleiche Stufe gestellt wird. Das muß zu lauter schiefen Folgerungen führen; wir werden Gelegenheit haben, sie kennen zu lernen.

Was sollte nun aber der Deutsche der romanischen Oper stilistisch Gleichwertiges entgegenstellen? Das deutsche Singspiel um die Mitte des 18. Jahrhunderts war es, das unserer selbstständigen Gesangsbühne den Boden bereitete. Diese Kunstgattung ist um ihrer Harmlosigkeit willen vielfach der Mißachtung preisgegeben gewesen; die bescheidenen Meister, die sie pflegten, sind so gut wie vergessen. Daß wir von ihren Werken fast nie mehr eines in lebendiger Aufführung hören, erschwert natürlich die Beurteilung, ganz abgesehen vom Wandel der Zeiten. Und doch

ist gerade diese Epoche — man hat sich gewöhnt, sie nach Adam Hiller zu benennen — von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Oper. Selbst wenn sie nur Schwächen offenbart hätte, Philistrosität, Sentimentalität und was wir sonst noch bemerken mögen, so waren doch eben diese echt deutsch; und es war ein großer Gewinn, statt auf fremde Großartigkeit sich endlich einmal auf die eigene Art zu besinnen und zu stützen. Natürlichkeit und Volkstümlichkeit waren, wenn auch lange noch nicht verstanden und erreicht, so doch erstrebt; der Deutsche traute sich endlich einmal zu singen, wie ihm der Schnabel gewachsen war: nicht gerade sehr hold, aber doch nicht mehr in gezierter Dressur nach fremder Schablone. Es war der erste Schritt zur Emanzipation, zur Befreiung von der Alleinherrschaft der romanischen Oper; unter diesem Gesichtspunkt ist alles zu betrachten bis auf unsere Tage. Durch Irrtum und Irrweg hindurch geht es doch ständig vorwärts; vor allem trat nun Mozart auf den Plan.

Von Jugend auf drängte es ihn zur deutschen Oper. Wir kennen sein kleines Singspiel „Bastien und Bastienne", das er schon 1768, also mit zwölf Jahren komponierte. Neuerdings hat man es mit Glück wieder zu beleben versucht; und da zeigt sich denn vor allem schlagend, daß es stilistisch auf eigenen Füßen steht. Mit überraschender Genialität trifft der junge Meister den deutschen Ton, obwohl Stoff und Text einem hochberühmten französischen Vorbild entlehnt sind. (Rousseaus Operette „le devin du village" — „der Dorfprophet"). Wir haben gesehen, wie er den damaligen Verhältnissen entsprechend sich der italienischen Oper zuwenden mußte. Aber zugleich sahen wir sein Deutschtum erstarken; und immer wieder taucht der Gedanke an eine deutsche Oper auf. In München zumal hoffte er eine solche schaffen zu können, und in seinen Briefen werden die Hinweise auf diese seine Lieblingsidee immer deutlicher und immer zahlreicher.

Nun hatte Kaiser Josef II. in Wien 1777 ein deutsches Nationalsingspiel, wie er es nannte, ins Leben gerufen; und Mozart erglühte bei dem Gedanken, an dieser Bühne als Komponist und Dirigent tätig zu sein, da er sich mit vollem Recht zutraute, hier sein Bestes zu leisten. Aus einer festen Anstellung wurde natürlich wieder nichts; aber es erfolgte doch wenigstens die Anregung, eine deutsche Oper zu komponieren. Ende Juli 1781

erhielt er das Textbuch, und am 12. Juli 1782 wurde „Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail" (so hieß es nach damaligem Sprachgebrauch statt „Entführung") zum erstenmal gegeben. Allerlei Hemmnisse hatten die Aufführung so lange verzögert; um so glänzender war der Erfolg, um so jubelnder der Beifall. Der vollständigste Sieg schien errungen, Mozarts Stellung in Wien gesichert, die deutsche Oper fest begründet. Bevor wir weitergehen, wollen wir versuchen, uns ein Urteil über das Werk zu bilden, das einen Markstein in dem Leben seines Schöpfers wie in der Geschichte seiner Gattung bedeutet.

Der Stoff ist ein novellistischer, kein Drama, sondern eine Geschichte. Constanze, Belmonts Braut, ist mit ihrer Zofe Blonde (Blondchen) von Seeräubern gefangen und in die Sklaverei verkauft worden. Ihr Gebieter ist der Bassa (Pascha) Selim; Blonde ist dem alten Aufseher Osmin zugeteilt. Mit ihnen wurde aber auch Belmonts Diener Pedrillo gefangen und verkauft; er setzt seinen Herrn durch Briefe in Kenntnis von ihrem Los, und dieser eilt zur Rettung herbei. Es gelingt ihm, als Baumeister Eintritt in das Landhaus des Bassa zu erhalten; Pedrillo hat sich als geschickter Gärtner bereits bei diesem eingeschmeichelt. Der Fluchtplan wird entworfen. Constanze hat allen Bewerbungen Selims entschlossenen Widerstand entgegengesetzt, auch seine Drohungen vermögen ihre Standhaftigkeit nicht zu erschüttern. Blonde hat mit Osmin kürzeren Prozeß gemacht und ihm als richtiges Kammerkätzchen buchstäblich die Krallen gezeigt. Um Mitternacht verlassen beide Frauen auf Leitern ihr Gemach, um durch den Garten ans Meer zu eilen, wo ein Schiff bereit liegt, sie in die Heimat zurückzuführen. Aber Osmin, obwohl durch Pedrillo trunken gemacht, überrascht sie dennoch und überliefert alle vier Personen dem Gericht des Bassa. Dieser kündigt ihnen erbarmungslos erst die grausamsten Martern an und dann den Tod. Während sie sich darauf vorbereiten, erscheint er bald wieder und schenkt ihnen großmütig die Freiheit, obwohl er in Belmont den Sohn seines erbittertsten Feindes erkannt hat. Denn Selim ist Renegat; nachdem er alles an den Nebenbuhler verloren, war er seinerzeit in die Türkei ausgewandert und Mohammedaner geworden. So wird sein Edelmut motiviert; deshalb hat er auch Constanze nicht gezwungen, seine Geliebte zu werden, sondern nur gebeten und gedroht. So

rächt er sich zum Schluß, indem er vergibt und den dankbar Glücklichen frohe Heimkehr bereitet. Nur der ohnmächtig erboste Osmin ist mit diesem Ausgang unzufrieden und tobt in Ärger und Wut über die Fremden, gegen die er von Anfang an mißtrauisch war, die er mit Wonne hätte leiden und sterben sehen mögen, und die nun so unverdient begnadigt sind.

Man sieht sofort: nichts weniger als erschütternde Ereignisse sind es, die uns in dieser Oper vorgeführt werden. Von Anfang an ist dafür gesorgt, daß die Spannung nicht zu stark, der Konflikt nicht zu ernst wird. Es ist ein freundlich belebtes Spiel, ganz im Geschmack der Zeit; besonders charakteristisch ist der überraschende Schluß mit dem schier unglaublichen Edelmut — gerade das war damals besonders beliebt. Daß die Handlung in die Türkei verlegt ist, gibt dem Ganzen romantische Färbung; mit fremden Ländern und Menschen hat die deutsche Phantasie sich immer gern beschäftigt. Aber es ist etwas anderes, ob die Götter und Heroen der klassischen Mythologie stolz pathetisch die Bühne beschreiten oder ob der Orient ihr sein Fabelgewand leiht; zu Ernst und Scherz ist er hier ganz geschickt ausgenützt worden. Der Originaltext von Bretzner war von dem Theaterinspizienten Gottlieb Stephan, genannt Stephanie der Jüngere, für Mozart umgearbeitet; wir werden bald hören, wie energisch dieser eingriff und die neue Fassung wesentlich beeinflußte. Er erhielt damit wenigstens eine Reihe günstiger Situationen und eine Anzahl glücklicher Charaktere; freilich hat erst seine Musik sie dazu erhoben. Was wir schon im „Idomeneo" merkten, das lernen wir immer eindringlicher verstehen: er war der eigentliche Dramatiker; er gab dem Ganzen wie allem Einzelnen Leben und Farbe. Die Musik bestimmt unsere Eindrücke fast ganz allein; jedenfalls erscheint der Text nur als Grundlage im allgemeinsten Sinn.

Dürfen wir nun von der Musik der „Entführung" behaupten, sie sei deutsch im Gegensatz zur romanischen Oper? Wir haben auch hier Rezitativ und Arie, sehr wenig Ensemble und nicht viel mehr Chöre; äußerlich betrachtet, sind es die gleichen Nummern hier wie dort. Und ein Stück wie die große Arie der Constanze „Martern aller Arten", mit den Trillern und Koloraturen in der Singstimme und dem konzertierenden Charakter der obligaten Soloinstrumente im Orchester, wirkt doch geradezu wie ein Virtuosenparadepferd schlimmster Sorte. Gewiß, das ist

eine Konzession — aber auch die einzige — nicht sowohl an den Geschmack des Publikums als vielmehr an die „geläufige Gurgel" der Primadonna; Mozart selbst bezeichnete das Opfer als notwendig. Denn ihm stand kein deutsch geschultes Personal zur Verfügung; und Sängerlaunen durfte er nicht ignorieren, wenn er seine Oper überhaupt zur Aufführung bringen wollte. Daß eine Bravourarie der Constanze nicht ansteht und in das ganze Singspiel nicht hineinpaßt, das wußte er so gut wie wir. Aber es hieß, aus der Not eine Tugend machen; Starrsinn und Prinzipreiterei hätten alles verdorben. In die erste Arie der Constanze, besonders in den Anfang „ach ich liebte, war so glücklich" ist doch soviel Empfindung hineingelegt wie nur möglich; erst das Allegro huldigt wieder dem opernhaften Effekt. Noch inniger ist die zweite Arie in g-moll, ein Vorklang der Pamina in der „Zauberflöte".

Ganz echte Herzenstöne singt Belmont. Da haben wir die erste echt deutsche Tenorpartie, mit aller Innigkeit und Schönheit, die zu der italienischen Leidenschaftlichkeit in ebenso wohltuendem Gegensatz steht wie zu dem französischen Pathos. Seine Arie „o wie ängstlich, o wie feurig" enthält zwar auch noch Verzierungen, wirkt aber im ganzen als edel getragener Gesang und nähert sich stilistisch der Liedform. Schon hier kann Jahn mit Recht auf die Verwandtschaft mit des Meisters Instrumentalmusik hinweisen; darauf kommen wir noch ausführlicher zurück. Mozart bezeugt uns, daß er den Belmont mit vollster eigener Mitempfindung geschrieben habe; der Gedanke liegt sehr nahe, daß er hier als liebender Bräutigam selbst zu uns spricht. Ebenso besaß der Name Constanze für ihn selbstverständlich besonderen Zauber, und wir wundern uns nicht, daß ihm die innigste Melodie aus dem Herzen und aus der Feder floß.

Diesem vornehmen Liebespaar steht nun wie üblich das Dienerpaar gegenüber, die lustige, resolute Blonde und der verschmitzte, treuherzige Pedrillo. Auch damit sind geradezu Typen für die deutsche Oper geschaffen, deren Fortsetzungen sich weit verfolgen lassen. Es entlockt uns ein Lächeln, daß Blonde als Engländerin dargestellt ist, offenbar, um die Schneidigkeit ihres Auftretens glaublich zu machen, die man einem sittsamen, aber eben durch die Sitte beschränkten deutschen Mädchen in diesem Grade nicht zutrauen mochte. Ihr Duett mit Osmin zeigt ihren kecken Humor in köstlicher Frische. Pedrillo mutet uns weicher

und eben darum deutscher an. Seine D-dur-Arie „frisch zum Kampfe" setzt mit beinahe heroischem Aufschwung ein; aber es ist doch nicht gar so weit her mit seinem Heldentum, und er traut ihm selbst nicht recht. Immer wieder muß er sich vorsagen: „nur ein feiger Tropf verzagt", als wenn er Angst hätte, er könnte am Ende selbst ein solcher sein. Das ist die berühmt gewordene Stelle mit dem h-moll-Dreiklang. Als Mozart 1789 in Berlin unerkannt die „Entführung" hörte, spielten die zweiten Geigen dis, und er verriet sich durch den Ausruf: „verflucht, wollt ihr d greifen!" Auf solche Kleinigkeiten kann es ankommen: der H-dur-Dreiklang verändert hier tatsächlich die ganze Stimmung, obwohl er an sich möglich wäre. Wie souverän aber der Meister jetzt schon gestaltet, das zeigt der Ausgang der Arie. Pedrillo hat stimmlich glänzend geschlossen: „frisch zum Kampfe, frisch zum Streite", sogar mit einem Triller, als wenn er nun seiner selbst wirklich sicher wäre. Es ist aber noch nicht entschieden. Das Orchester intoniert noch einmal, wie eine leise ironische Warnung, die Melodie vom feigen Tropfen; Pedrillo nimmt sie auf und schüttelt sie ab, indem er seinen Kampfspruch unmittelbar daranreiht. Das wirkt bei richtigem Vortrag (und Mienenspiel) überaus drollig; man sieht, der gute Bursch tut sein Möglichstes, aber seine Passion ist es gerade nicht, das Leben aufs Spiel zu setzen.

Die bedeutendste Schöpfung der ganzen Oper ist unstreitig der alte Osmin, eine der originellsten Gestalten, die unsere Gesangsbühne kennt, und als solche ohne eigentliches Vorbild. Der plumpe, gierige, schlaue, boshafte Kerl ist schon vom Dichter nicht übel gezeichnet; Mozarts Musik aber verleiht ihm erst volles dramatisches Leben, indem sie die scheinbar widerstreitenden Gegensätze köstlich vereinigt. Komische Baßrollen kennt die italienische Oper auch; sie sind aber so ziemlich über einen Leisten geschnitten, und die musikalischen Ausdrucksmittel sind vielfach schablonenhaft. So die Oktavensprünge der Singstimme, oder die rasch aufeinanderfolgenden Noten auf demselben Ton. Hier sind sie unendlich viel reicher und feiner ausgebildet. Mozart hatte einen brillanten Sänger für diese Rolle, mit dritthalb Oktaven Stimmumfang und vollendeter Technik. Das hat er weidlich ausgenutzt. Einzelne Stellen liegen in barytonaler Höhe, andere wieder so tief, daß nichts übrig bleibt als sie zu streichen oder zu transponieren. Beides ist natürlich vom Standpunkt der

Korrektheit und Charakteristik gleich verwerflich. Wenn Osmin singt: „denn nun hab' ich vor euch Ruh'" und acht Takte lang auf dem tiefen d förmlich ausruht, so wirkt das nicht allein an sich effektvoll, sondern es kontrastiert unvergleichlich zu dem grausam fidelen „o wie will ich triumphieren", mit dem er seine Rachegelüste austönt. Solchen Kontrast zeigt schon sein erstes Liedchen: „wer ein Liebchen hat gefunden". Es steht im $^6/_8$ Takt, aber in g-moll, wie in ungeschlachter Grazie; vollends unbeschreiblich wirkt das „trallalera". Können wir uns einen Jodler in moll vorstellen? Und der Anfang seiner F-dur-Arie: „solche hergelauf'ne Laffen" — der verdient eingehendes Studium. Erst zwei halbe Noten, dann vier Viertel, dann punktierte Halbe, dann punktierte Viertel, endlich Achtel, zuletzt chromatisch in die Dominante c hinauf — die erst verhaltene, dann ausbrechende, zuletzt ebenso lächerlich als heftig tobende Wut mitsamt der geballten Faust und Grimasse liegt in diesen sieben Takten. Ebenso das folgende: „die nur nach den Weibern" — und der Triller auf dem tiefen b „gaffen", wie nicht minder das sequenzartig in halben Noten aufsteigende „mag ich für den Teufel nicht", das sofort in Achtelbewegung wiederholt wird — immer aufs neue haben wir das Bild des einerseits plumpen, andrerseits hämisch boshaften Gesellen. Auf den Schluß dieser Arie kommen wir noch besonders zurück, weil Mozart ihn sehr interessant stilistisch erläutert hat. In dem Terzett mit Belmont und Pedrillo mit dem kanonischen Presto gerät er gleichfalls aus anfänglich mürrischer Gelassenheit in atemlose Erregung. Man müßte die ganze Partie Note für Note durchgehen, um die schlagende Charakteristik darzutun, die sie spielend und doch so überaus kunstvoll entwickelt.

Von den Ensemblesätzen sei das einzige Quartett und das Finale hervorgehoben, das als sogenanntes Vaudeville, d. h. als Rundgesang mit Chor dem Zeitgeschmack entspricht. Auch hier waltet Mozart der Dramatiker souverän: er läßt Osmin zwar das F-dur-Thema anstimmen, dessen sich alle Solisten bedienen, dann aber in den a-moll-Schluß seiner Arie fallen, mit dem er wütend abläuft; ganz richtig: denn er kann sich nicht entschließen, an dem allgemeinen Wohlgefallen teilzunehmen, in das sich die Sache — ihm zum Verdrusse — aufgelöst hat.

Das Orchester endlich ist, wie selbstverständlich, ganz anders behandelt als etwa im „Idomeneo". Daß es durch die Ver-

wendung von Piccoloflöte, Triangel, Trommel und Becken eine besondere charakteristische Klangfarbe erhält, ist leicht zu bemerken: die Oper mußte „türkische Musik" bringen. Entscheidend ist hier wie überall nicht das Kolorit an sich, sondern der dramatische Sinn. Mozart nutzt vor allem die Schlaginstrumente zu drastischer Wirkung aus; ein Musterbeispiel ist in der ersten Arie des Osmin die Stelle: „drum beim Barte des Propheten", wobei das Orchester das erste, die Singstimme das zweite Viertel betont, die Komik also rhythmisch begründet wird. Ähnliches beobachten wir in den von Mozart so genannten Janitscharenchören; ein harmonisches Moment, das rasche Modulieren in Dur und moll, verstärkt den fremdartigen Eindruck. Es sind aber dazu nicht etwa türkische Melodien benützt, sondern alles ist frei erfunden — und das ist die Hauptsache. Die Verwendung fremder Nationalmusik kann sehr geistvoll sein und vortrefflich wirken; man braucht nur an das erste Finale von Webers „Oberon" zu denken. Künstlerisch noch höher steht der Komponist, der mit eigenen Themen den Eindruck der Echtheit hervorzurufen vermag. Denn auf diesen kommt es an! Nicht daß wir wirklich türkische Musik zu hören bekommen, sondern daß wir solche zu hören glauben, das bestimmt unser Gefühl und den Wert des Werkes; das gibt ihm den Lokalton, der uns so stimmungsvoll erscheint. Mit Recht berühmt ist darum die „maurische" Romanze des Pedrillo, die oft genug nachgeahmt worden ist; die Ouvertüre aber vereinigt alle Vorzüge, die hier nur angedeutet werden konnten.

Von jeher ist die Kühnheit bewundert worden, mit der Mozart mitten in das rauschende Presto (C-dur alla breve) den kleinen Andante-Satz (c-moll $^3/_8$) hineingestellt hat. Bekanntlich ist es das Thema zu Belmonts erster Arie: „hier soll ich dich denn sehen". Er singt in Dur; denn er steht ja vor der Erfüllung seiner Sehnsucht. Vorklingen läßt es Mozart aber in moll: aus der phantastischen bunten Märchenwelt, in die uns die Ouvertüre versetzt, tönt wie aus ferner Herzenstiefe ahnungsvoll und leise klagend ein Lied von Liebe und Trennung und Wiedersehen — das ist Mozart, der Tonpoet, der Dramatiker, und die anspruchslos liebenswürdige Form darf uns nicht verkennen lassen, daß wir hier ein stilistisches Moment allerersten Ranges vor uns haben: einen Baustein zum deutschen Musikdrama.

Zu unserer freudigen Überraschung nimmt nun Mozart selbst

das Wort, um uns zu belehren. Hatte er schon bei Komposition des „Idomeneo" sich eifrig um die Gestaltung des Textbuches gekümmert, so wurde er bei der „Entführung" geradezu dichterischer Mitarbeiter, und wir sind so glücklich, davon sehr genau unterrichtet zu sein. In mehreren Briefen an den Vater hat der junge Meister nicht allein über viele Einzelheiten seiner Arbeit berichtet, sondern geradezu eine Theorie aufgestellt, wie er die Lösung des Opernproblems sich denkt. Wer möchte so etwas vermuten? Weitverbreitet herrscht die Meinung, Mozart sei ein ganz naiv schaffender Künstler gewesen, habe wohl alles nur so genial aus dem Ärmel geschüttelt, von keines Gedankens Bläsſe angekränkelt, von grauer Theorie himmelweit entfernt. Und nun soll er doch über seine Kunst nachgedacht und sogar darüber geschrieben haben? Da gilt es also wieder, von einem Vorurteil frei zu werden. Man meint, künstlerisches Schaffen einerseits und kritisches Ästhetisieren andrerseits vertrügen sich absolut nicht miteinander. Soviel ist richtig: es ist sehr zweierlei und deshalb gleichzeitig wohl unmöglich. Man verkennt aber doch ganz gewaltig den Anteil, den geistige Klarheit und Besonnenheit an der Gestaltung musikalischer Meisterwerke hat und haben muß, wenn man sich die Sache gar so einfach vorstellt. Errechnen und erklügeln läßt sich gar nichts; aber im Schlaf gibt es der Genius den Seinen auch nicht. Gerade von Mozart können wir das alles erfahren. Seine Ausdrucksweise freilich bleibt schlicht und anspruchslos; irgendwelche Prätensionen zu erheben lag ihm völlig fern. Er hielt keine Vorträge und schrieb keine Abhandlungen; seinem ganzen Wesen entspricht die einfache Art, wie er seine Gedanken zu Papier bringt. Eben darum wirkt sie so überzeugend; alles klingt so selbstverständlich — und doch enthüllt es uns wahre Weisheit: denn hier spricht einer, der's nicht nur weiß, sondern auch kann. Setzen wir uns zu seinen Füßen und lauschen seiner Rede; er macht's uns leicht, ihm zu folgen.

Ausführlich bespricht er die große F-dur-Arie des Osmin, deren Aufgabe es sei, „den Zorn ins Komische zu bringen". Er verlangt für die Stelle „drum beim Barte des Propheten" ausdrücklich Beibehaltung des bisherigen Tempos, aber gesteigerte Heftigkeit im Vortrag, und motiviert dann sorgfältig den Schluß, der statt in F-dur in a-moll und statt in $^4/_4$ in $^3/_4$ Takt steht. Das ist eine starke Abweichung von der Regel: wir dürfen als

sicher annehmen, daß sie damals von den Hörern auch als solche empfunden wurde. Mozart will damit ausdrücken, daß Osmin aus Rand und Band gerate: „denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel; er kennt sich nicht (mehr) — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen". Das klingt ja ganz unglaublich modern! wo bleibt Mozart der „Klassiker"? Das heißt ja doch geradezu alles erlauben und der dramatischen Idee alles opfern! Nun möchten wir freilich lächeln, wenn wir die Ausführung betrachten: für unsere Begriffe ist sie sehr zahm und gar nicht frei und willkürlich. Darauf wäre zu sagen: es ist immer zu unterscheiden zwischen einem allgemein ausgesprochenen Prinzip und einem einzelnen Fall, zwischen einer dauernd gültigen Theorie und ihrer jeweiligen Gestaltung. Der Künstler kann das Letzte und Höchste erkannt und gewollt und doch nicht restlos verwirklicht haben. Und vor allem: es wechseln die Empfindungen dafür. Wir sind jetzt ganz anderes Aufgebot von musikalischen Ausdrucksmitteln gewohnt; Mozart würde es heutzutage auch sicher noch ganz anders machen. Aber er proklamiert hier doch etwas außerordentlich Wichtiges: die Souveränität des musikalischen Dramatikers. Nur schränkt er sie auch sofort wieder ein; und das ist nicht minder bedeutsam. Er geht nicht in eine weit entfernte, sondern in eine terzverwandte Tonart über, „weil die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß." Wieder möchten wir lächeln: von unmusikalischem Ekel ist freilich — Gottseidank — nichts zu verspüren; wir haben ganz anderen Ohrenschmaus vertragen lernen! Ja, noch mehr: wir gehen weit hinaus über das, was hier als Grenze gesteckt wird; wir wollen der Musik das Recht gewahrt wissen, das Ohr zu beleidigen, wenn die dramatische Idee es verlangt. Mozart scheint uns hier gegen Gluck zurückzustehen, zu sehr Musiker zu sein. Haben wir vielleicht doch einen Mangel darin zu suchen, daß seine Musik immer schön bleibt? Gewiß, der Fortschritt nach ihm ist ein gewaltiger, schon gleich durch Beethoven. Aber er hat ihn ermöglicht und eröffnet. Für seine Zeit war er ein kühner Neuerer, wir werden noch davon hören, wie er beurteilt worden ist. Und daß er mit aller Energie betonte, die Musik

müsse Musik bleiben, das sollten wir ihm innig danken. Denn damit hat er ein für allemal das Warnungszeichen aufgesteckt für alle, die da wähnen, die Musik müsse aus sich und über sich selbst herausgehen und ihr eigenstes Wesen verleugnen, um im Bunde mit der Poesie den höchsten Preis zu gewinnen — ein Wahn, der den großen Gluck befangen machte, kleinere Geister aber auf die unglaublichsten Irrwege verlockte; und damit hat er der Musik ihre ganze Urkraft neu erschlossen und sie zur Herrschaft gerade auch im Drama berufen. Das ist es, was uns am meisten imponiert, wenn er erzählt, wie er seinen Textdichter im einzelnen beeinflußte, und uns auseinandersetzt, was er überhaupt von der Oper und für die Oper verlangt.

Vater Leopold hatte gegen das Textbuch und dessen Neugestaltung allerlei Bedenken. Wolfgang schrieb ihm ausführlich am 13. Oktober 1781, und dieser Brief ist es wert, vollständig gelesen und sorgfältig studiert zu werden. Er war durchaus nicht blind für die Mängel der dichterischen Vorlage und bewährt hier kritischen Sinn und kritische Schlagfertigkeit, wie wir sie aus seinen Briefen kennen, so daß wir niemals von gutgläubigem, naivem Unverstand, sondern stets von treffender Beobachtungsgabe und scharfem Urteil überzeugt werden. Er verwirft z. B. einzelne Wendungen: „Kummer ruht in meinem Schoß" erklärt er für unlogisch; das geschmacklose „im Hui" ändert er in „wie schnell". Dabei kommen die deutschen Operntextdichter schlecht weg: schonungslos brandmarkt er ihre Unfähigkeit in derben Worten. Nun, das ist eine alte Klage, doch bleibt sie ewig neu; wir werden sie noch öfter vernehmen. Dagegen lobt er andrerseits, daß „die Poesie dem Charakter des Osmin ganz angemessen" sei und „so passend mit meinen musikalischen Gedanken übereingekommen, die schon vorher in meinem Kopfe herumspazierten, daß sie mir notwendig gefallen mußte". Da haben wir mit einem Schlag volle Aufklärung. Also Mozart läßt musikalische Gedanken in seinem Kopf herumspazieren, bevor er den Text in Händen hat, und freut sich dann nachträglich der Übereinstimmung! Das muß uns stark befremden; das sieht doch grundverkehrt aus. Es heißt doch immer, und wir können's uns auch gar nicht anders vorstellen, als daß der Musiker den Text komponiert — dazu muß er ihn doch vor allem fertig vor sich haben. Sogar Richard Wagner, der Dichterkomponist, hat immer zuerst das Wortgedicht vollendet und dann erst das Tongedicht

darübergebreitet. Wer es nun so macht wie Mozart, von dem müssen wir wohl annehmen, es sei ihm am Text wenig gelegen; jedenfalls kann keine Rede davon sein, ihn zu erschöpfen und alle seine Feinheiten musikalisch wiederzugeben. Sondern der Komponist hat sich nur ganz im allgemeinen von der Idee, von der Situation, von den Charakteren anregen lassen, danach seine einzelnen Musikstücke entworfen, den Text aber erst zuletzt untergelegt, so gut es eben gehen wollte. Da wäre es also der reine Zufall, wenn Text und Musik sich glücklich deckten; eine ebenbürtige Vermählung von Poesie und Tonkunst bliebe ganz ausgeschlossen.

Da ist ein ganzer Rattenkönig von Mißverständnissen zu entwirren. Vor allem: Mozart sagt nicht, er habe seine Komposition schon fix und fertig gehabt, als er den Text bekam. Sondern im Kopf hatte er sie entworfen, ohne den Wortlaut des Textes dabei zu benötigen. Darauf ist der Nachdruck zu legen: der Wortlaut des Textes ist nicht entscheidend für die eigentliche musikalische Erfindung, wohl aber bestimmend für die endgültige musikalische Fassung. Denn Mozart deklamiert ja bekanntlich vorzüglich; Richard Wagner hat das ebenso schön als treffend bezeugt, indem er sagt: „Gluck war wissentlich bemüht — er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen; Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen." Wir dürfen hinzufügen: Gluck klebte am Wortlaut des Textes, und viele nach ihm haben geglaubt, es ihm gleichtun zu müssen. Immer wieder gilt es zu betonen, daß der Wortlaut des Textes nicht ohne weiteres gleichbedeutend ist mit der poetischen Idee. Diese war es, die Mozart erfaßte, die ihn zum Schaffen begeisterte; wir werden das bei der „Zauberflöte" noch besser verstehen lernen. Auf die Idee kommt alles an: ist sie verfehlt, so vermag die schönste Diktion ihr nicht aufzuhelfen; ist sie wertvoll, so tut ihr das, was am Wortlaut auszusetzen ist, weniger Abbruch. Damit soll gewiß nicht gesagt sein, die Fassung des Textes sei gleichgültig. Gewiß ist und bleibt es im höchsten Maße wünschens- und erstrebenswert, daß der Wortlaut möglichst gelungen, der Idee womöglich ebenbürtig sei. Gewiß ist es dem Tondichter hochwillkommen, wenn er ein wahrhaft poetisches Wortgedicht erhält. Aber entscheidend ist es nicht. Sonst könnten wir nicht begreifen, daß so oft zu schlechten Versen herrliche Musik geschrieben worden

ist, und daß unter Umständen zu der schönsten Dichtung keine gute Musik geschrieben werden kann. Auch darüber wird uns die „Zauberflöte" am sichersten belehren. Fassen wir zusammen, so geht Mozarts Urteil dahin: die „Entführung" ist ein guter Stoff; der Text hat seine unleugbaren Schwächen, fügt sich aber im ganzen der Idee und hindert somit in keiner Weise die musikalisch-dramatische Gestaltung.

Und mehr wird zunächst nicht verlangt. Mozart mußte vorlieb nehmen; sonst wäre er nie dazu gelangt, Opern zu komponieren. Er ist schon zufrieden, wenn nur nicht „des Komponisten seine ganze Idee" verdorben wird durch unverständige Dichter. Am besten ist es, „wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phoenix zusammenkommen". Ja, da hat er freilich recht; gerade das ist eben leider so selten. Aber nicht nur, daß die Poeten versagen: wievielen Musikern darf man es denn nachrühmen, daß sie das Theater verstehen und selbst etwas anzugeben imstande, daß sie eben echte Dramatiker sind? Und das müssen sie doch sein, wenn sie die Herrschaft üben sollen, die Mozart ihnen zuspricht: „bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein" sagt er mit geradezu verblüffender Einfachheit und Deutlichkeit, die jeden Zweifel ausschließt. Da haben wir den denkbar schärfsten Gegensatz zu Gluck, der den Musiker verleugnen und vergessen will, wenn er Opern komponiert; und ich glaube bestimmt, viele werden noch heutzutage geneigt sein, auf seine Seite zu treten. Mozarts Ausspruch kann zu leicht mißdeutet werden, als wolle er dem Darauflosmusizieren in der Oper das Wort reden, das uns so widerwärtig ist und mit Recht so undramatisch erscheint. Ich hoffe aber doch, daß jeder, der den bisherigen Ausführungen aufmerksam gefolgt ist, auch dieses letzte Wort richtig versteht. Es soll natürlich nicht bedeuten, die Oper sei ein Tummelplatz für die absolute Musik. Sondern es soll heißen: musikalisch muß die ganze Sache sein; der Dichter muß wissen, daß er für Musik, zum Komponieren schreibt, und darf sich nicht gehen lassen, wie er mag. Gilt das zunächst für die äußere Einrichtung des Textbuchs, so noch vielmehr für seine ganze Gestaltung. Mozart will „den Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur blos für die Musik geschrieben". Das ist also die volle Konsequenz: der eigentliche schöpferische Dramatiker ist

der Musiker, der eigentlich entscheidende dramatische Ausdruck der musikalische. Will der Dichter dafür vorarbeiten, so muß er eine musikalisch-dramatische Idee finden oder erfinden; und was er dann schreibt, das muß von der Vorahnung musikalischer Gestaltung erfüllt und getragen sein. Es darf ruhig und ohne Übertreibung ausgesprochen werden, daß Mozart damit den Weg gewiesen hat zur Lösung des Opernproblems bis auf Richard Wagner; denn gerade auch dessen Drama heißt mit Recht aus dem Geist der Musik geboren. Und auch der Dichter Richard Wagner ist eben Musiker, auch seine Poesie der Musik gehorsame Tochter, aus musikalischer Idee entsprungen und in ihrer ganzen Fassung musikalisch empfunden. Auch dem Dichterkomponisten Richard Wagner spazierten, wenn er an die Abfassung seiner Texte ging, längst schon musikalische Gedanken im Kopf herum; auch bei ihm geht die eigentliche Erfindung der Feststellung des Wortlauts vorauf; und auch er hat nicht etwa die musikalische Einzelheit in die Fesseln des dichterischen Wortlauts geschlagen, sondern mehr als einmal diesen nachträglich abgeändert. Je großartiger der Fortschritt uns dünkt, je unscheinbarer die Grundlage, wir dürfen nie und nimmer vergessen, daß zu dem, was sich so glänzend erfüllte, Mozart das Ziel gesteckt hat in Wort und Werk.

So gewinnt die „Entführung" ganz außerordentliche Bedeutung. Wer will nun noch bezweifeln, daß Mozart zum Schöpfer der deutschen Oper berufen war? Nicht nur, daß er sie aus dem welschen Bann erlöste: er machte sie wahrhaftig selbständig und lebensfähig. Da erschauen wir das nationale Moment in doppeltem Sinn. Wie nie ein Musiker vor oder nach ihm, war Mozart Herr über italienischen und deutschen Stil. Beides mußte er sein, um beide Gattungen für immer voneinander trennen zu können. So töricht sind wir doch nicht, zu denken, er hätte der einen den Garaus machen sollen, um die andere zu begründen. Gerade damit, daß er beide nicht nur theoretisch, sondern schöpferisch beherrschte, wurde er befähigt, jede auf den ihr gebührenden Platz zu stellen. Daß sein Herz der Heimat und der heimatlichen Kunst gehörte, das zu verkennen war nur möglich, weil er auch darin seiner Zeit allzuweit voraneilte und uns noch beschämen kann. Man sollte doch meinen, es müßte allen wie Schuppen von den Augen gefallen sein, als sie die „Entführung" hörten, mit der Alleinherrschaft der italienischen Oper müßte es aus-

gewesen und jedes Durcheinandermengen deutschen und italienischen Stils fortan ausgeschlossen geblieben sein. Aber so rasch und leicht werden entscheidende Siege nicht dauernd gewonnen. Es war zu neu, es war zu echt deutsch; dafür war man damals noch nicht reif. Nicht Kaiser Josef II. allein war im Bann der italienischen Operntradition befangen, nicht nur der Adel und die bessere Gesellschaft huldigte der fremden Kunst; bis tief in alle Schichten des Volks hinein fehlte es noch an Deutschtum — und darum mußte der Erfolg rasch verrauschen. Ein Nationalsingspiel hätte eine Nation vorausgesetzt: die gab es noch nicht, und darum mußte es kümmern. Das mochte den wahren Vaterlandsfreund betrüben; Mozarts leidenschaftlich deutsches Empfinden entflammte es zu zorniger Entrüstung. Wenn der Kaiser urteilte: „zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten!", so konnte er launig und freimütig zugleich entgegnen: „grade soviel Noten als nötig ist!" So unglaublich es uns klingt: die Musik zur „Entführung" erschien zu kompliziert, zu überladen, besonders das Orchester zu reich bedacht, so daß man fand, es übertäube die Sänger. Wir werden beim „Don Giovanni" und auch sonst auf solche Vorwürfe zurückkommen und sie schließlich begreiflich finden. Auf das Publikum schalt Mozart nicht; diesen billigen Triumph sich zu bereiten, hat er immer verschmäht. Aber als er zu bemerken glaubte, daß das Bestehen und Gedeihen der kaum begründeten deutschen Oper durch Unverstand und Bosheit gefährdet sei, da brach es bei ihm aus mit einer Heftigkeit, die uns wirklich überrascht, und mit einer Gewalt, die wir ihm kaum zutrauen.

Schon am 5. Februar 1783 hatte er dem Vater geschrieben: „es ist als wenn sie, da die deutsche Oper ohnedies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; und das tun selbst Deutsche — pfui Teufel!" Am 21. März 1785 aber folgt der berühmte Brief an Geheimerat Professor Anton (Freiherr von) Klein in Mannheim. Mozart schildert den Verfall der deutschen Opernbühne in allen Einzelheiten und äußert sich pessimistisch über ihre Zukunft. Dann fährt er fort: „wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette, es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen; und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfingen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden

und gar deutsch zu singen!" So steht er da, der Protest gegen alles undeutsche Wesen, das keine deutsche Kunst aufkommen ließ; so tritt Mozart unter die Vorkämpfer und Propheten unseres Deutschtums. Er gehört auch zu seinen Märtyrern. Voll bitteren Spottes fügt er hinzu: „gänzlich überzeugt, mit einem deutschen Mann zu reden, ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dürfte, ohne Gefahr zu laufen, seine Gesundheit zu verderben". Was für ein grelles Schlaglicht läßt dieser Brief auf die damaligen Zustände fallen! Wir begreifen, daß unser Meister die Lust verlor, für die gute Sache weiterkämpfend ganz alleinzustehen; wir begreifen, daß er mehr als einmal Lust bekam, dem Vaterland den Rücken zu kehren und in die Fremde zu ziehen, wo man deutsche Leistungen wertete und nach Verdienst belohnte. Und doch sind das alles nur vorübergehende Stimmungen. Im Grunde seines Wesens war er zu fest mit der Heimat verwachsen, um ihr untreu zu werden. Er hat ausgehalten und den Mut und die Begeisterung nicht verloren, bis es ihm — allerdings erst kurz vor seinem Tode — vergönnt ward, sein Werk selbst zu krönen. Als Mann und als Meister steht er vor uns; aber nur, wenn wir den deutschen Mann und den deutschen Meister in ihm lieben und verehren, haben wir ihn recht verstanden. Wie oft wird man das noch bezeugen müssen, bis jeder Deutsche davon überzeugt ist?

---

7. Wiener Meisterjahre.

Zehn Jahre Freiheit waren Mozart vergönnt, von 1781 bis 1791. In dieser kurzen Spanne Zeit schuf er eine solche Fülle herrlicher Werke, daß wir nicht wissen, was wir mehr bewundern sollen: den Reichtum seiner Erfindung, die Leichtigkeit der Gestaltung oder seinen Bienenfleiß. Von dem allem werden wir noch viel zu sagen haben. Zunächst müssen wir einen Überblick zu gewinnen suchen und weiter ausholen. Denn von dem Instrumentalkomponisten Mozart konnte noch wenig die Rede sein,

und wir müssen zurückgreifen, um seine Bedeutung würdigen zu lernen.

Die allererſten Kompoſitionsverſuche aus Wolfgangs ſechſtem Lebensjahr ſind kleine Stücke für Klavier. Sehr begreiflich: am Klavier hatte das Kind zuallererſt ſein muſikaliſches Talent kundgegeben; hier betätigte es auch zuallererſt die eigene Kraft. Dieſe erſten Menuetts ſind uns erhalten und zeigen überraſchende Frühreife: ausgeſprochenen Sinn für muſikaliſche Form, Ebenmaß, Wohlklang, und auch ſchon eine gewiſſe techniſche Fertigkeit. Sehr raſch hat ſich ja dann des Knaben Klavierſpiel entwickelt bis zur Virtuoſität. Das heißt: nach heutigen Begriffen würde das, was Mozart auf dem Klavier leiſtete, nicht imponieren; auch damals gab es Pianiſten, die viel mehr konnten als er. Wir erfahren genau, was er verlangte: an der Bravour als ſolcher war ihm nichts gelegen, alles aber am ſchönen, echt muſikaliſchen Vortrag. Tadelloſe Korrektheit, vor allem Klarheit und Reinheit in jeder Note war dazu Vorbedingung; außerordentlich empfindlich war ſein rhythmiſches Gefühl. Das iſt bekanntlich ein Hauptprüfſtein für alles Muſizieren; durfte doch ein Hans von Bülow geradezu ſagen: „im Anfang war der Rhythmus". Und darum duldete Mozart auch keine willkürliche Temporückung und haßte das berüchtigte Rubato. Es ſtimmt zu ſeinem ganzen Weſen, daß er fern von jeder Ziererei geſund und natürlich, eben echt muſikaliſch ſpielte.

Das entſcheidende Moment aber haben wir darin zu erblicken, daß er das Klavier ſingen ließ. Richard Wagners ſchönes Wort, Mozart habe ſeinen Inſtrumenten den Atem der menſchlichen Stimme eingehaucht, gilt gerade auch vom Klavier. Die Kantabilität, die Geſanglichkeit, das iſt das allerwichtigſte Merkmal ſeiner Muſik überhaupt. Nun widerſtrebt bekanntlich das Klavier mit ſeiner ganzen Mechanik dem echten Geſangston, wie ihn Streich- und Blasinſtrumente hervorbringen. Und Mozart hatte noch keinen modernen Flügel, ſondern das beſcheidene Spinett zur Verfügung, wie wir's heute noch in Salzburg ſehen können. Wenn er alſo geſangliches Klavierſpiel forderte, ſo dürfen wir ohne Übertreibung ſagen: das war ein Wechſel auf die Zukunft, wiederum mit Beethoven vergleichbar. Äußerungen von Zeitgenoſſen beweiſen uns, daß er auch vielfach richtig verſtanden wurde. Das beſtimmt nun den Charakter ſeiner Klaviermuſik. Brillant iſt ſie nicht; vielleicht wird ſie aus dieſem

Grunde vernachlässigt, weil pianistisch so wenig Effekt damit zu machen ist. Die Technik löst jetzt ganz andere Aufgaben als Mozart sie stellt; sie ist ja enorm gesteigert. Aber man würde doch sehr irren, wenn man dächte, diese einfachen Sachen wären leicht zu spielen. Das sind sie absolut nicht; darum hört man sie oft so schlecht und falsch. Nur scheinbar sind sie leicht und einfach; der wahre Klavierkünstler weiß, wo die Schwierigkeiten liegen. Da darf nichts gewischt und nichts zerhackt werden; durchsichtig und sauber, mit feinem Empfinden, und vor allem warm und innig muß alles vorgetragen werden wie Gesang. Und zwar nicht nur die getragenen Stellen, die sich als solche ganz von selbst kennzeichnen, sondern auch viele andere, die wie leichtes Figurenwerk aussehen und die man nur allzuleicht sich verführen läßt als musikalische Schnörkel zu behandeln. Gewiß, es gibt bei Mozart Passagen und Verzierungen, die uns veraltet und des musikalischen Gehaltes bar erscheinen; sehr oft aber enthalten sie doch Ausdrucksmusik, wie später bei Beethoven immer. Wir dürfen beileibe nicht so einseitig, so dilettantisch urteilen, als sei jede schnellere Bewegung oberflächlich und nur die Pfundnote wahre Musik! Es gibt immer noch Klavierspieler, die zu hudeln anfangen, sobald sie nur Sechzehntel sehen, aus Zweiunddreißigsteln aber vollends keinen melodischen Kern mehr herauszuschälen vermögen. Solchen Musikanten kann man nur dringend raten, fleißig Mozart zu spielen, gerade um sich auf Beethoven zu schulen; das Melos muß ihnen dann doch endlich einmal entgegenleuchten.

Vor allem sind es die Sonaten und Phantasien für Klavier allein, dann auch die Variationen und kleineren Stücke, die man viel besser und eingehender kennen lernen sollte, als es gemeinhin der Fall ist. Gerade in der Entwicklungsgeschichte der Sonate (und der eng damit zusammenhängenden Symphonie) nimmt Mozart einen Ehrenplatz ein. Die Kantabilität ist nicht nur so im allgemeinen schön und wertvoll, sondern für den Sonatenstil unentbehrlich. Sein Prinzip ist die Gegensätzlichkeit, nicht allein die Abwechslung. Es genügt nicht, daß auf einen rascheren Satz ein langsamerer und auf diesen wieder ein rascherer folge, um lebhaftere und ruhigere Bewegung nebeneinanderzustellen. Es muß in das Allegro selbst die Gesanglichkeit, das heißt eben das Adagio hineingetragen werden, um den dramatischen Ausdruck der Empfindungsbeziehung zu gewinnen. Darin

unterscheidet sich Mozart sehr wesentlich z. B. von Haydn. Deshalb mußte er sich ja einen unreinen Instrumentalkomponisten schelten lassen, weil er das einheitlich dahinrauschende Allegro mit seiner Kantabilität bereicherte. Deshalb haben wir auch bei ihm fast nie mehr ein absolut lustiges Finale; die Stimmung ist sehr selten eine ganz ungebrochene. Das weist auf Beethoven hin und bedeutet seelische Vertiefung, die doch gerade unserm Empfinden willkommen sein muß. Also mit dem „Meister des Rokoko" kommen wir nicht zurecht, und „nur schön" ist diese Musik auch nicht; sie greift viel tiefer, und wir müssen sie ernst nehmen.

Berühmt geworden ist die Phantasie in c-moll (Köchel 475), zu der die Sonate in der gleichen Tonart gehört; da werden wir gleich zu Anfang an Beethoven gemahnt. Aber auch die Phantasie in d-moll (Köchel 397) ist entzückend. Von den Sonaten ist wohl die in A-dur (Köchel 331) die bekannteste; das letzte Allegretto heißt „alla turca" und wird gewöhnlich „türkischer Marsch" genannt. An dem Thema des ersten Satzes kann man schon sehen, was von einem Mozartspieler verlangt wird. Es ist ein Andante grazioso, eine zweistimmige Melodie, der Baß in Dezimen mit dem Diskant geführt, dazwischen der liegende Ton e, also so einfach wie möglich. Aber beide Hände müssen singen, oben und unten muß es gleich schön klingen, und die Quint muß dazwischenschweben. Dann folgen Variationen, von denen die fünfte — Adagio — besonders viel Ausdruck erfordert. Man würde sich bös täuschen, wollte man Kraft da für entbehrlich halten. Freilich nicht brutale Gewalt, aber noch weniger weichliche Schwäche darf hier herrschen. Stark vortragen heißt nicht dreschen, innig singen aber auch nicht säuseln und wimmern. Und was nicht vollgriffig ist, darf doch nicht leer klingen: alles muß von Ton erfüllt sein. Energisch ist dann der Menuett anzufassen: im Trio kommt zu Anfang des zweiten Teils eine Oktavenstelle unisono, die allein genügt, um jeden Gedanken an Sentimentalität zu verwehren. Es wäre doch sehr traurig bestellt um unser ganzes Empfinden, wenn wir in solchen Dingen nicht mehr unterscheiden könnten! Und nun sollten wir die andern Sonaten nicht nur als Übungsstücke zu Unterrichtszwecken benützen, sondern uns zur Freude und zum Genuß richtig zu spielen versuchen. Das einzelne Adagio in h-moll (Köchel 540), die Rondos in D-dur (Köchel 485) und a-moll (Köchel

511) zeigen den Weg, aus den kleineren Sachen noch manches Hübsche herauszuholen und zumal unsere Hausmusik damit zu bereichern.

Nächst dem Klavier war es die Violine, deren sich der kleine Wolfgang ermächtigte; so finden wir denn auch unter seinen Sonaten eine ganze Reihe für Klavier und Violine geschrieben, darunter viel Wunderschönes.

Die Krone von allen ist wohl die in Es-dur (Köchel 481) mit dem herrlichen Adagio in As-dur, dessen Verlauf über f-moll zu einer großen Gesangstelle in Des-dur führt, die dann in cis-moll wiederholt wird und schließlich noch einmal in as(gis)-moll anklingt. Da gilt es für beide Instrumente in edler Kantabilität zu wetteifern! In den Eckſätzen pulsiert reiches, frisches Leben, wenn auch nicht von Beethovenscher Bedeutung, so doch von anmutigem Flusse, in glücklichem Kontrast zum Mittelsatz. Die e-moll-Sonate (Köchel 304) bringt schon im ersten Allegro ein breites Thema von elegischem Charakter, dann einen ähnlich gestimmten Menuett und in dessen E-dur-Trio eine Melodie von unvergleichlicher Innigkeit. Besonders das cis : h im vierten Takt ist eine von den Wendungen, wie sie Mozart zu eigen gehören und uns sein ganzes Herz erschließen. Ein Seitenstück dazu ist die G-dur-Sonate (Köchel 301); man wäre versucht, sie Geschwister zu nennen. Die C-dur-Sonate (Köchel 296) hat als Mittelsatz ein ganz entzückendes Andante grazioso in F-dur, die Es-dur-Sonate (Köchel 380) ein Andante con moto in g-moll. Die A-dur-Sonate (Köchel 402) beginnt ernst und feierlich mit einem in den Tönen des Dreiklangs auf und absteigenden Baßmotiv, wie wir es später noch mehrfach finden werden; das lang ausgesponnene Andante ma un poco Adagio (ganz charakteristisch!) mündet in eine a-moll-Fuge. Denn ein unerschöpflicher Formenreichtum steht im Sonatenstil zu Gebot, überraschend für jeden, der Schablone erwartet. Auch die B-dur-Sonate (Köchel 570) ist bedeutend; eine andere in gleicher Tonart (Köchel 454) hat ein Largo als Einleitung zum ersten Allegro, ein sehr schönes Andante und ein reizendes Allegretto zum Schluß. Man sollte wenigstens die bei Peters vereinigten achtzehn Sonaten fleißig spielen; das ist gute Musik für strebsame Dilettanten, die ihren Geschmack vornehm bilden wollen.

Ganz von selbst werden wir nun weitergeführt zur Kammermusik im engeren und weiteren Sinn. Die Klaviertrios nehmen

darin eine untergeordnete Rangstellung ein. Die von Haydn sind frischer, die von Beethoven unendlich viel großartiger. Aber die beiden Klavierquartette in g-moll (Köchel 478) und Es-dur (Köchel 493) gehören zu Mozarts reifsten Schöpfungen und sind mit Recht populär geworden. Von seinen Streichquartetten können die früheren nicht mehr als historisches Interesse beanspruchen; doch ist es von Bedeutung, daß er sehr bald, schon auf der italienischen Reise 1770, sich darin versucht hat. Das Streichquartett ist und bleibt die Krone aller Musikgattungen, weil es in ganz einziger Weise Mannigfaltigkeit und Einheitlichkeit in sich birgt; wenn irgendwo, dann darf man hier von stilistischer Vollendung sprechen. Und Mozart war zwar nicht berufen, das Streichquartett zu begründen — dieser Ruhm gebührt Haydn — wohl aber es durch wundervolle Werke zu bereichern. Vor allem die sechs Quartette, die er dem Vater Haydn gewidmet hat, die muß jeder, der musikalisch sein will, in und auswendig kennen. Sie stehen in G-dur (Köchel 387), d-moll (Köchel 421), Es-dur (Köchel 428), B-dur (Köchel 458), A-dur (Köchel 464) und C-dur (Köchel 465) und sind, wie Mozart selbst ausdrücklich bezeugt, die Frucht langer angestrengter Arbeit. Es kann ja überhaupt keine Rede davon sein, daß sein Schaffen ein müheloses gewesen wäre. Höchstens von Gelegenheitskompositionen, und selbst von diesen nicht immer, läßt sich behaupten, sie seien rasch hingeworfen und mehr der erworbenen Routine als künstlerischem Schaffensdrang entsprungen. Das Komponieren ist ein seelischer Prozeß, der unter Umständen sogar gewaltige innere Anstrengung, nicht nur Erregung bedingt; und davon wußte auch Mozart zu sagen. Hier spricht er davon, weil ihm offenbar daran liegt, zu bezeugen, wie ernst er es genommen habe; er wußte gar wohl, was es heißt, ein Streichquartett schreiben. Die Widmung an Haydn muß man lesen, um beide, den älteren und den jüngeren Meister, liebzugewinnen. Sie ist ein ganz seltenes Beispiel von Pietät im allerschönsten Sinn: Mozart stellt seine Kinder, wie er die Quartette nennt, unter das Protektorat dessen, von dem er gelernt hat, wie man den Quartettstil handhabt; und Haydn wiederum hat bekanntlich neidlos, laut und unbedingt Mozart als den ersten Musiker seiner Zeit anerkannt und gepriesen. Sie waren Rivalen, ließen einander gelten und hatten sich lieb — kann es etwas menschlich Schöneres und künstlerisch Wahreres geben?

Ich muß mich mit wenigen Andeutungen begnügen. Das G-dur-Quartett hat ein erstes Allegro vivace assai von energischem Charakter und einen ebensolchen Menuett mit einem Trio in g-moll. Dann folgt ein Andante cantabile. Ebenso vornehm als einfach steigt die erste Violine in den Tönen des C-dur-Dreiklanges auf; im achten Takt sinkt die Einleitung ebenso wieder in die tiefere Lage zurück. Aus den Baßtönen c:fis (abwärts) wird ein bedeutsames Motiv zur Weiterführung gewonnen. Bei der Wiederholung kommt es zu sequenzartiger Modulation bis nach Des-dur. Und nun ertönt pianissimo, ahnungsvoll in Beethovenschem Sinn, eine fragende Weise in der ersten Violine, die erst im siebenten Takt zum Halbschluß in G-dur führt und zu dem Wunderbarsten gehört, was in deutscher Musik gesungen worden ist. Das Seitenthema ist eine herzinnige Kantilene; schon das erste Mal in G-dur wirkt sie rührend, das zweite Mal aber in C-dur, von der ersten Violine auf der g-Saite gespielt, noch ergreifender. Ganz genial ist der Schlußsatz. Ein Thema von vier ganzen Noten — g:h:e:cis, allegro molto — wird regelrecht fugiert; aber sofort sagt uns ein geradezu übermütiges zweites Thema, daß die Sache nicht ernst wird, sondern fidel. Das Seitenthema streift sogar die Grenze dessen, was eben nur ein Mozart sich erlauben durfte. Alle kontrapunktischen Künste müssen dem kecken Spiel froher Laune dienen, in steter Steigerung bis zum Schluß; und nun wird das Hauptthema noch einmal wiederholt und mit einem Triller geschlossen, wie mit freundlichem Lächeln über den gelungenen Spaß. Da haben wir den lebendigen Beweis dafür, daß die Fugenform, die strengste von allen, auch heiteren Gehalt bergen kann.

Das d-moll-Quartett ist ernster, hat aber einen freundlichen Mittelsatz und zum Schluß ein Allegretto ma non troppo, in dem Anmut und Charakteristik sich paaren. Das ganze Werk atmet echt Mozartisch Laune und Wehmut, Sehnsucht und Energie in eigentümlicher Mischung. Das Es-dur-Quartett hat ein besonders schönes Andante con moto in As-dur. Geradezu modern mutet es an, wenn in der auf den Dominantseptimakkord basierten Überleitung die vier halben Töne d:es:e:f (später g:as:a:b) erklingen; man ist gleich bei der Hand, an „Tristan und Isolde" zu erinnern. Die Chromatik spielt aber bei Mozart überhaupt eine große Rolle und eine umso wirksamere, als sie

stets in scharfem Kontrast von ihrer diatonischen Umgebung sich abhebt. Der Menuett setzt sehr kräftig ein, und wieder ist das Trio in moll gehalten. Das letzte Allegro vivace gehört zu den Sätzen, die leicht verrissen werden; sein Thema erscheint fragmentarisch, muß also umso sorgfältiger behandelt werden. Im B-dur-Quartett ist wieder das Adagio in Es-dur ganz herrlich; eine Eingebung wie die erst von der ersten Violine, dann vom Cello gesungene Melodie des zweiten Themas muß man geradezu himmlisch nennen. Wie befreiend wirkt dann der lebensprühende Schlußsatz, den man mit Haydnschen Finales vergleichen darf. Gegen solche Herrlichkeit will das A-dur-Quartett zurücktreten; das Thema seines letzten Satzes ist auch wieder chromatisch: vier halbe Töne e:dis:d:cis.

Das C-dur-Quartett endlich beginnt mit einem Adagio, das von jeher Befremden erregt hat. Es wimmelt von sogenannten Querständen und klingt für ein ungeübtes Ohr stellenweise nicht nur unschön, sondern geradezu falsch. Kein Wunder, wenn Zeitgenossen Mozarts, die seine Musik überhaupt für schwerverständlich und mehr den Verstand als die Empfindung befriedigend erklärten, hier kopfschüttelnd auf Verständnis verzichteten. Wenn wir ehrlich sind, so mutet auch uns dieses Gebilde noch seltsam und keineswegs Mozartisch an. Zwar ist es natürlich längst gelungen, die herben Dissonanzen theoretisch zu rechtfertigen; den Regeln der Harmonielehre widersprechen sie nicht. Selbstverständlich wußte Mozart, was und warum er so schrieb; was er damit wollte, das ist die Frage, die uns interessiert. Nicht etwa um eines verblüffenden Effektes willen, sondern zu bestimmtem Ausdruckszweck hat er diese damals unerhörte Kühnheit gewagt. Die Lösung liegt nahe und ist längst gefunden: die düstere Einleitung soll auf das Folgende vorbereiten; aus ihr ringt sich die Stimmung los und empor. Wie man das näher umschreiben will, ist gleichgültig: durch Kampf zum Sieg, aus Nacht zum Licht, aus der Niederung zur Höhe, aus Trauer und Leiden zur tröstlichen Verklärung — solcher Vergleiche gibt es gar viele. Die Hauptsache ist, daß wir die Einleitung als geheimnisvoll ahnenden Grund empfinden, auf dem das Ganze sich aufbaut, und daß dessen Entwicklung uns durch die Kraft der Erinnerung den Anfang deutet und bestätigt. Ich meine, das ist nicht schwer zu verstehen; das kommt öfters vor, nicht erst bei Beethoven, auch bei Haydn, immer anders gestaltet, aber

stilistisch ähnlich zu beurteilen. Wir werden versucht sein, zu fragen: warum tut das der Meister gerade hier? viele andere Kompositionen setzen doch ohne eine solche Einleitung frank und frei mit dem ein, was sie uns zu sagen haben. Und man wird nicht behaupten können, daß eine Vorbereitung allein dadurch motiviert ist, daß uns etwas besonders Bedeutendes, Schwieriges, Interessantes mitgeteilt werden soll. Gewiß geht durch das C-dur-Quartett ein großer Zug; aber es wird wohl niemandem einfallen, seinen Ausdrucksgehalt absolut über alle andern zu stellen. Es sieht aus wie Willkür: manchmal läßt uns der Meister in den Quell hinabschauen, aus dem seine Musik entspringt, erschließt uns ein Stück eigener Empfindungsgeschichte, läßt uns einen Blick tun in das Werden und Wachsen seiner Kunst. Wir tun gut, das als Geschenk hinzunehmen, ohne allzuviel daran zu deuteln und darüber zu grübeln und ohne weitergehende Forderungen und Folgerungen daran zu knüpfen. Mit dem künstlerischen Sollen und Müssen ist es eine eigene Sache: das Wollen ist entscheidend und frei. Und so sicher es eine musikalische Logik gibt, so gewiß ist sie von der begrifflichen derart verschieden, daß sie beide unvereinbar erscheinen: das musikalische Denken will eigens erworben sein; dann erst liefert es Beweise. So fassen wir auch hier die scheinbare Willkür als Notwendigkeit: wenn wir das ganze Quartett hören, fragen wir nicht mehr, warum es diese Einleitung hat. Das erste Allegro ist energisch und bedeutend. Das Andante cantabile bringt ein aus zwei Sechzehnteln und zwei Achteln gebildetes Seufzerthema, im Gegensatz zu dem gesanglichen, mit dem es beginnt, und zu dem ernsten, das in Imitationen durch die Instrumente wandert, alle drei überaus reiche Empfindungsbewegung darstellend. Der Menuett ist frisch und kräftig gehalten, das Trio aber wieder in schmerzlichem moll. Der letzte Satz molto allegro rauscht in lebendigem Flusse; aber das Seitenthema in Es-dur (und As-dur), unwillkürlich an Schubert gemahnend, läßt romantisch noch einmal die weichere Stimmung anklingen, auch hier ein vollendetes Spiel der Gegensätze bis zu dem die Energie des Ganzen zweifellos betonenden Schlusse.

Außer diesen sechs Streichquartetten sind die drei für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen komponierten in D-dur (Köchel 575), B-dur (Köchel 589) und F-dur (Köchel 590), sowie das einzelne in D-dur (Köchel 499) hervorzuheben. Dieses letztere

ist von ganz besonderer Anmut und Liebenswürdigkeit, ein echter Mozart. Für den König, der gern und gut Cello spielte, mußte dieses Instrument besonders bevorzugt werden; das beeinträchtigte die Freiheit der musikalischen Gestaltung. Denn es widerspricht dem Charakter der Kammermusik, irgend ein Instrument solistisch hervortreten zu lassen: Quartettspieler sollen eben gerade nicht Konzertspieler sein, und alles virtuose Element muß ausgeschlossen bleiben. Umso bewunderungswürdiger ist es, wie hier die Aufgabe gelöst wird: der königliche Besteller war zufrieden, und wir haben, wenn nicht ideale, so doch noch viel weniger wertlose Quartette erhalten.

Wird nun durch Hinzutritt einer zweiten Viola das Quartett zum Quintett erweitert, so ergibt sich dadurch nicht größere Klangfülle allein, sondern auch noch mehr Mannigfaltigkeit in der Gruppierung der Instrumente, also reichere musikalische Dramatik. Beides zusammen bedingt Steigerung in der ganzen Haltung und Fassung des Musikstücks; und es ist mit Worten nicht anzugeben, wie fein und frei Mozart das ausgenützt hat. Besonders die Streichquintette in C-dur (Köchel 515) und g-moll (Köchel 516) sind wahre Meisterwerke.

Das Quintett in C-dur beginnt mit den im Cello aufsteigenden Tönen des Dreiklangs; die erste Violine antwortet mit einer für Mozart besonders charakteristischen Melodie im Quartenschritt aufwärts, der zu seinen Lieblingsgedanken gehört. Man kann sich vornehme Bestimmtheit und Anmut nicht herrlicher vereint denken; dem ganzen Satz ist damit sein Charakter aufgeprägt. Das Andante ist ein Duett der ersten Violine und ersten Viola mit vielen Verzierungen; das letzte Allegro sprüht und funkelt von Leben und Farbe. Ganz anders ist das g-moll-Quintett geartet. Diese Tonart hat bei Mozart ihre ganz besondere Bedeutung; wir werden es immer wieder erfahren. Hier ist ein Stück voll leidenschaftlicher Klage; gleich das erste Thema bringt Chromatik. Zugleich ist es ein Musterbeispiel von Gruppierung, wie hier dreistimmig erst zwei Violinen und Viola, dann zwei Violen und Cello verwendet sind, bis im achtzehnten Takt, beim ersten forte, alle fünf zusammentönen, die Violinen in Oktavendoppelung, die überaus eindringlich wirkt. Das zweite Thema ist ein Klagegesang, der in gesteigerter Heftigkeit nach B-dur moduliert und im Durchführungssatz die Hauptrolle spielt. Kaum ein Lichtblick in dem ganzen schmerzlichen Verlauf, bis die Koda

mit ihren Fermaten wie mit bangen Fragen und in resignierender Chromatik endet. Auch der Menuett steht in moll, ein Beweis, wie ernst die traurige Stimmung ist, daß sie sogar hier anhält. Gar trotzig klingen die Akkordschläge auf das dritte Viertel des vierten und sechsten Taktes, die Es-dur-Stelle im zweiten Teil ist tröstlich mild, und wunderschön wendet das Trio den moll-Schluß nach Dur. Das Adagio ma non troppo in Es-dur con sordini (mit Dämpfern) ist von hoher Weihe; die Sechzehntel der ersten Violine im dritten Takt klingen wie Bitte, in flehentlicher Steigerung auf das g:f im vierten. Sehr ernst ist das Thema auf die vier Achtelnoten g:c:a:b, wundervoll weich die B-dur-Melodie, die von gebrochenen Sechzehnteln getragen wird, womöglich noch schöner in der Wiederholung in Es-dur. Das letzte Allegro hat eine eigene Adagio-Einleitung: noch einmal muß das Leid anklingen, bevor es definitiv überwunden wird; dann strömt neue Kraft und Lebenslust, Sechzehntelläufe schwirren, und der Klagegesang aus dem ersten Satz ertönt in Dur als Zeichen wiedergewonnenen Vertrauens. Der Satz ist lang, aber auch sehr reich: die kurzen Zwischenglieder in C-dur und a-moll sind nicht zu übersehen. Die Befreiung von lastendem Druck löst hellen Jubel aus, stilistisch der c-moll-Symphonie von Beethoven vergleichbar. Wenn es wahr ist, daß Mozart dieses Quintett auf den Tod seines Vaters geschrieben hat, so wissen wir, woher die leidenschaftliche Klage stammt; das Finale wird nur innerlich zu deuten sein als Wiedererhebung durch eigenen Enthusiasmus. Gegen dieses vollendete Wunderwerk treten die andern Quintette zurück; doch sollte man sie alle kennen und spielen, zumal die beiden in D-dur (Köchel 593) und Es-dur (Köchel 614) und das mit Horn in Es-dur (Köchel 407), auch mit zwei Celli zu besetzen, mit besonders schönem Andante.

Aber nicht nur die Streichinstrumente sind in Mozarts Kammermusik reich bedacht, sondern ebenso die Bläser. Gerade diese hat er erst zur vollen Bedeutung erhoben; heute noch ist nichts Schöneres für sie geschrieben. Populär geworden ist das Klarinettenquintett in A-dur (Köchel 581), über dessen hinreißende Melodienfülle gar kein Wort zu verlieren ist.

Es sei nur hingewiesen auf das zweite Thema des ersten Satzes, das die erste Violine in E-dur, gleich darauf die Klarinette in e-moll vorträgt und das deutlich an eine Stelle des Tamino in der „Zauberflöte" anklingt, auch eine Mozartsche Herzens-

melodie. Dann noch auf das zweite Trio des Menuetts, dessen ländlermäßige Weise die Klarinette intoniert, die im ersten Trio geschwiegen hat. Wer außer etwa noch Schubert vermag so die innigste und die heiterste Anmut zu paaren? Und dieses Quintett ist eigentlich auch zur Gelegenheitsmusik zu rechnen: es ist für den mit Mozart befreundeten Klarinettisten Stadler sehr rasch geschrieben worden.

Viel weniger kennt man das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in Es-dur (Köchel 452), eine Komposition von unvergleichlichem Wohllaut, bekanntlich das Vorbild für Beethovens Quintett op. 16. Wie genau Mozart die einzelnen Instrumente kannte und wie meisterhaft er sie zu verbinden verstand, das ist nie auszusagen und nie auszulernen. Aber im Original muß man's hören, nicht in Bearbeitungen, die alle Feinheiten verwischen.

Und nun reihen sich zahlreiche Kompositionen an, die wir Kammermusik in weiterem Sinn nennen dürfen: Kassationen, Serenaden, Divertimenti; sie sind für alle möglichen Instrumente und Gruppen geschrieben und führen uns zuletzt zum Orchester. Sehr viel Gelegenheitsmusik ist darunter; und oft genug ist darauf hingewiesen worden, daß damals die Gelegenheit, solche Musik zu komponieren, viel häufiger, die Musik überhaupt viel mehr gesellige Kunst war als heutzutage. Mag die Form im allgemeinen eine lockere und manchmal mehr zufällige und willkürliche sein — es ist doch alles dem symphonischen oder Sonatenstil zuzuordnen; und einzelnes, wie z. B. die sogenannte Haffnerserenade, steht direkt an der Grenze der Symphonie selbst. Jedenfalls eröffnet sich hier eine unerschöpfliche Fundgrube für Genuß und Studium; und unsere Konzertprogramme könnten aus diesem Schatz immer noch viel mehr zu ihrer Bereicherung herausholen.

Ich nenne zuerst das Divertimento für Violine, Viola und Cello in Es-dur (Köchel 563), ein Werk der allerreifsten Kunst seines Schöpfers. Im Streichtrio vermissen wir dem Quartett gegenüber die zweite Violine; der dreistimmige Satz, selbst bei einem Beethoven, scheint uns unvollständig und unbefriedigend, wenn er nicht durch Doppelgriffe gefüllt wird. Vierstimmigkeit ist und bleibt eben der Grundpfeiler unserer ganzen Musik. Das hat auch Mozart nicht ändern können; umso bewunderungswürdiger ist es, was er hier geleistet hat, und wieder wissen

wir nicht, ob wir die Erfindung oder die Gestaltung höher preisen sollen. Von den sechs Sätzen ist der zweite der herrlichste: ein Adagio in As-dur. Wieder steigen die Töne des Dreiklangs im Cello empor; Violine und Viola geben den Akkord dazu. Später bringt sie die Violine (in Es-dur) und schließt daran eine groß deklamierte Stelle mit Sprüngen von dritthalb Oktaven (dreigestrichenes ges: eingestrichenes ces) mit geradezu dramatischer Harmonisierung. Nicht nur die Wiederholung, sondern auch der Schluß des Satzes nützt die bedeutende Idee aus. Hält man daneben das erste Trio des zweiten Menuetts mit der urgemütlichen Melodie in der Viola (in As-dur), so hat man wie oben in dem Klarinettenquintett die Stimmungspole. Der letzte Satz ist einer der lustigsten, die Mozart geschrieben hat. Besonders ergötzlich ist der Spaß mit dem kurzen Motiv, das wie ein Refrain am Schluß der einzelnen Teile dieses Rondos steht: es:es:es:es:es:d, d:d:d:d:d:es, die ersten zwei Noten Sechzehntel, die andern Achtel. Damit wird rhythmisch förmlich jongliert, am besten zum Schluß, wenn die Violine sozusagen nachklappt. Man sollte gar nicht glauben, daß auf so einfache Weise so echt musikalisch gescherzt werden könnte!

Und als grandioses Gegenstück zu diesem Trio die Serenade für dreizehn Blasinstrumente: je zwei Oboen, Klarinetten, Bassethörner, Fagotte, vier Hörner und Kontrafagott in B-dur (Köchel 361), höchstwahrscheinlich 1780 für die Mitglieder des Münchener Orchesters komponiert — allgemein als das vollendetste, unübertrefflichste Meisterwerk anerkannt, das heute noch bei jeder Aufführung wie eine Offenbarung musikalischer Schönheit wirkt. Wir werden noch öfters zu betonen haben, daß Mozart prachtvoll instrumentiert, farbenreicher und satter als z. B. Beethoven. Hier zeigt der Meister des „Idomeneo" seine volle Größe; hier legt er den Grund, auf dem fortgebaut worden ist bis auf unsere Tage: er ist der Schöpfer des modernen Orchesters. Das Entscheidende ist auch hier wieder die Überzeugung, daß nicht um des Klangeffektes willen alle Instrumente ins Treffen geführt werden, sondern daß jedem von ihnen das in den Mund gelegt wird, was es seiner Natur nach zu sagen hat, um dem Ausdruck der musikalischen Idee zu dienen. Also nicht nur die Beherrschung des komplizierten Apparates ist erstaunlich, sondern das Wesen und der Wert der Blasinstrumente geradezu entdeckt und festgestellt; fortan weiß man, wann und warum und

was für sie zu schreiben ist. Diese Tat darf als schöpferisch gelten, denn wenn irgendeine, dann ist diese ohne Vorbild. Mozart konnte aus Erfahrung gar nicht wissen, wie das alles klingen würde; in Salzburg gab es bekanntlich keine Klarinetten, und eine soche Zusammenstellung war etwas anderes als die damals sehr beliebte sogenannte Harmoniemusik. Auch hier ist das Adagio in Es-dur die Krone.

Dazwischen liegen Dutzende von größeren und kleineren Stücken aller Art, teils für Streicher und Bläser, teils für Bläser allein. Wir sind weit davon entfernt, alles zu kennen und aufzuführen. Es kommt vor, daß man einzelne Sätze herausgreift, z. B. aus dem D-dur-Divertimento (Köchel 334) für Streicher und zwei Hörner die entzückenden Variationen oder den reizenden Menuett. Damit sollte man sich aber nicht begnügen, sondern planmäßig vorgehen und den ganzen Reichtum erschließen, statt nur gelegentlich einmal hineinzugreifen. So oft man wieder etwas davon hört, bedauert man, daß unsere Kenntnis so lückenhaft ist; wie lang soll sie es noch bleiben?

Den Übergang zu den Symphonien vermitteln uns die Konzerte. Mozart hat solche nicht nur für Klavier und für Violine geschrieben, sondern auch für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott, also für Instrumente, die wir solistisch nicht mehr zu hören gewohnt sind. Unverkennbar hat sich ja unser Geschmack immer mehr von den Konzerten überhaupt abgewendet; beinahe betrachten wir sie als notwendiges Übel. Und es läßt sich auch nicht leugnen, daß ein Konzert zwei Herren dient: der Virtuos will zeigen, was er kann; der Komponist will ihm das ermöglichen, doch aber eine künstlerische Idee verwirklichen. Bruchlos wird diese Vereinigung kaum gelingen. Auch in den schönsten Konzerten kommen Stellen, in denen der Musiker gegen den Virtuosen zurücktritt, mindestens in den Kadenzen. Es heißt eben auch hier nicht Prinzip reiten, sondern unbefangen bleiben. Unsere großen Meister schreiben ihre Konzerte als Symphonien mit obligatem Soloinstrument; und schon Mozart, nicht erst Beethoven, hat darin wertvolle und bedeutende Musik gestaltet, die uns nicht verloren gehen darf. Solang man Konzertstücke braucht, wäre es viel richtiger, auf solche ältere Kompositionen zurückzugreifen, als immer nur einige wenige von den späteren bis zum Überdruß abzuspielen. Aber freilich brillant in modernem Sinn sind sie nicht. Hier gilt in vollem Maß das über

Mozarts Technik oben Gesagte: sie ist zumal für einen konzertierenden Virtuosen nicht das, womit er heute glänzen könnte. Umsomehr muß er Musiker sein, wenn er Mozart spielt! Dann ist die Aufgabe weder leicht noch undankbar.

Es wird uns erzählt, der kleine Wolfgang habe schon mit vier Jahren versucht, ein Klavierkonzert zu komponieren. Das braucht nicht buchstäblich wahr zu sein. Jedenfalls begreifen wir, daß er als Pianist für dieses sein Instrument Konzerte mit Orchester schrieb, zum großen Teil zu eigenem Gebrauch. Es sind ihrer ein paar Dutzend, darunter auch einzelne für zwei und drei Klaviere. Das begleitende Orchester zeigt die gewohnte Besetzung: Streicher, Oboen, Hörner, dann Fagott, auch Trompeten und Pauken, seltener Klarinette, öfter Flöte. Am meisten interessiert uns darin der symphonische Stil, die Durchführung musikalischer Gedanken und die Art und Weise, wie das Orchester nicht etwa nur mit dem Klavier abwechselt, sondern wie beide einander ebenbürtig gegenübergestellt sind. Mindestens die sieben größeren Konzerte sollten wir kennen.

Das B-dur-Konzert (Köchel 450) ist frisch und kräftig. Im ersten Satz klingt die schöne Melodie aus dem Klarinettenquintett (und der „Zauberflöte") vor; der zweite ist ein freundliches Andante in Es-dur, der letzte ein Rondo im $\frac{6}{8}$-Takt, das wie in Jägerfanfaren schließt. Das d-moll-Konzert (Köchel 466) dagegen ist erfüllt von Leidenschaftlichkeit. Schon der Anfang mit den Synkopen und dem drohenden Baßmotiv bereitet darauf vor; der Klaviereinsatz bringt ein klagendes Thema, die Wendung nach Dur aber wenig Trost mit dem dritten: immer wieder schlägt der düstere Ton vor bis zum schmerzlichen Schlusse. Es folgt eine Romanze in B-dur und dann ein Rondo prestissimo, das direkt auf Beethoven hinweist, schon deshalb, weil die Tempovorschrift maßlos erscheint: so schnell kann man es weder spielen noch auffassen. Und auch der Ausdruck selbst geht bis an die Grenze, gar nicht Mozartisch im gewöhnlichen Sinn. Das Seitenthema steht zwar in Dur, aber seine Heiterkeit ist keine herzliche: zum Schluß klingt es eher wild und trotzig. Besonders charakteristisch sind da die Trompeten gegenüber Flöte und Oboe und das schroffe Nebeneinander von piano und forte, alles in einer Schärfe, die uns heute noch überrascht. Das C-dur-Konzert (Köchel 467) ist großzügig. Im ersten Satz klingt die g-moll-Symphonie an; er ist thematisch sehr reich bedacht.

Das Andante ist in arioſem Stil breit ausgeführt, zu beachten ſeine Chromatik und die dramatiſche Wirkung der Orcheſterakkorde in der großen Mittelſtelle. Das letzte Allegro vivace assai iſt wieder ſehr energiſch und verwendet — wiederum auf Beethoven deutend — Generalpauſen zu ſpannender Wirkung. In dem Es-dur-Konzert (Köchel 482) ſind auch Klarinetten geſetzt; der ganze Charakter iſt mit Anmut gepaarte Würde. Das Andante ſteht in c-moll; den Schluß bildet ein Rondo mit einem reizenden Andantino cantabile als Zwiſchenſatz — eine ganz eigenartige poetiſche Idee. Das A-dur-Konzert (Köchel 488), auch wieder mit Klarinetten, iſt das liebenswürdigſte. Gleich in der Einleitung tritt als zweites Thema eine wohlige Melodie auf, die für die ganze Stimmung entſcheidend wirkt, trotz alles Ernſtes im Durchführungsteil. Das Andante ſteht zwar in fis-moll, aber im $\frac{6}{8}$-Takt: ſinnig, nicht traurig; das letzte Presto iſt von lebendigſter Friſche. Dagegen darf man das c-moll-Konzert (Köchel 491) wohl das bedeutendſte nennen. Ebenſo leidenſchaftlich wie das in d-moll, aber noch pathetiſcher, weiſt es noch deutlicher auf Beethoven hin. Von Anfang an finden wir herbe Chromatik und große Kraft im Orcheſter; außerordentlich wirkt der Einſatz des Klaviers, wuchtig die Durchführung in moll und Dur, geradezu koloſſal der Schluß des Satzes. Ein wunderſchönes Larghetto, einfach beginnend, innig geſteigert, der As-dur-Teil wie Schubertiſch anmutend, bietet willkommene Raſt in dem Gewoge der ſtürmiſch erregten Empfindungen. Auch das letzte Allegretto beginnt ruhig mit einem einfachen Thema; Chromatik und Polyphonie bringen in der Durchführung der Variationen große Steigerung; nach kurzem Zwiſchenſatz in Dur wird in moll und in $\frac{6}{8}$-Takt geſchloſſen: das immer wiederholte des:c, des:c (Leitton abwärts), verbunden mit intereſſanter Modulation, behält die Oberhand, und unerbittliche Energie führt das Ende herbei. Das D-dur-Konzert (Köchel 537) endlich heißt „Krönungskonzert", weil Mozart es in Frankfurt 1790 während der Feierlichkeiten zur Krönung Kaiſer Leopolds II. geſpielt haben ſoll; ganz ſicher geſtellt iſt das nicht, würde aber zu dem feſtlich glänzenden Charakter des Werkes wohl ſtimmen. Der erſte Satz iſt marſchartig mit Trompeten und Pauken und kommt uns ſozuſagen hiſtoriſch echt vor. Hochberühmt iſt der zweite: dieſes Larghetto kennt alle Welt; es geht nicht tief, iſt aber ſehr anmutig. Das heiter bewegte Allegretto

schließt wirkungsvoll ab. Wenn dieses Konzert das bekannteste und meistgespielte ist, so bedeutet das eine ganz unverdiente Zurücksetzung für die anderen; es wäre lebhaft zu wünschen, daß endlich nachgeholt würde, was schon so lang versäumt wird.

Die (fünf) Violinkonzerte hat Mozart in jungen Jahren für sich selbst komponiert. Sie können sich mit den Klavierkonzerten, zumal den größeren, nicht messen, enthalten aber soviel schöne und echte Geigenmusik, daß es doch schade ist, wenn man sie ganz ignoriert. Hat noch neuerdings die konzertante Symphonie für Violine und Viola mit Orchester in Es-dur (Köchel 364) sich als dankbar und wertvoll erwiesen, so möge man daraus doch Mut und Anregung schöpfen; dem Einwand gegenüber, daß solche Kompositionen nicht in den modernen Konzertsaal taugen, wäre einfach zu sagen: dann ist eben der Rahmen dem Bilde anzupassen. Wir werden später noch darauf zurückkommen.

Somit gelangen wir nun zu den Symphonien selbst, deren uns mehr als drei Dutzend vorliegen. Die erste hat der kleine Wolfgang schon 1764 in London komponiert; sie steht in Es-dur, hat drei Sätze und ist für Streichorchester, Oboen und Hörner geschrieben. Niemand wird von einem achtjährigen Knaben symphonische Gedanken erwarten. Daß die Erfindung der Themen und Melodien nicht bedeutend ist, versteht sich von selbst; wir sehen gerade darin die Bestätigung dafür, daß Vater Leopold das Talent seines Sohnes nicht forciert hat, sondern es sich ruhig entwickeln ließ. Staunenswert ist aber, wie rasch der Knabe die Herrschaft über das Orchester gewinnt und wie seine souveräne Begabung für musikalische Form und Gestaltung von Anfang an hervorleuchtet. Mag auch manches aussehen wie eine gut gelöste Schulaufgabe, so kann doch von unsicher tastenden Versuchen keine Rede sein: der geborene Herrscher betritt sein Reich. Bald wird in Erfindung und Durchführung die Selbständigkeit erreicht. Schon in der ersten Salzburger Zeit erscheinen entzückende Werke; von entscheidender Bedeutung war dann der Aufenthalt in Mannheim. Nicht nur für die Behandlung des Orchesters, sondern für den symphonischen Stil überhaupt gewann Mozart hier reichste Anregung. Und in Paris mußte diese sich noch steigern, so daß die Reise wenigstens in dieser Beziehung Früchte trug, deren vollen Wert die neuere Forschung erst recht bestätigt.

In der 21. Symphonie in A-dur (Köchel 134), Salzburg 1772, läßt das D-dur-Andante in der ersten Violine den Quartenschritt aufwärts ertönen, der in Mozarts Melodiebildung eine so hervorragende Rolle spielt bis hin zur Kavatine der Gräfin im „Figaro". Die 26. Symphonie in Es-dur (Köchel 184), Salzburg 1773, hat ein ganz entzückendes Andante. Vollends ein Meisterwerk ist die 33. Symphonie in B-dur (Köchel 319), Salzburg 1779, also nach Mannheim und Paris komponiert. Das erste Allegro assai bringt das bekannte von Mozart oft verwendete Motiv f:g:b:a in reizvoller Verbindung mit einem Trillerthema. Das Andante moderato singt eine edle Melodie in Es-dur, die von einer zweiten bewegteren abgelöst wird. Als dritter Satz folgt ein Menuett, eine Bereicherung der Symphonie, die bekanntlich erst durch Beethoven obligat geworden ist. Das Finale ist wieder ein Allegro assai mit einem wiegenden Seitenthema, von köstlich sprudelnder Laune getragen. Und solche Stücke werden selten oder gar nicht aufgeführt! Auch da heißt es geradezu auf Entdeckungsreisen ausgehen; sie lohnen sich reichlich.

Bekannter ist die Pariser Symphonie in D-dur (Köchel 297) in drei Sätzen, sehr glänzend und geschickt gemacht, strotzend von Erfindung, ohne doch tiefer zu ergreifen. Wir verstehen sehr wohl, daß der junge Meister damit im Concert spirituel (Fronleichnam 1778) imponierte; sein Bericht ist bezeichnend für das, was damals besonders gefiel und applaudiert wurde. Uns kommt es etwas äußerlich vor; aber von Effekthascherei dürfen wir doch nicht sprechen. Vielmehr zeigt Mozart hier seine vielbewunderte Fähigkeit, dem Zeitgeschmack Rechnung zu tragen, ohne sich ihm sklavisch zu unterwerfen; gerade darum kann er es so ehrlich bekennen. Übrigens muß uns das liebliche Andante unbedingt als wertvoll gelten.

Hier wären zwei Werke einzureihen, die zwar zu den Serenaden gezählt werden, ebensogut aber auch zu den Symphonien gestellt werden können. Das eine ist die sogenannte Haffnerserenade in D-dur (Köchel 385 vgl. 250), Wien 1782, später gekürzt, umgetauft und in der Instrumentation verstärkt, sehr festlich und schneidig, aber gewiß nicht als rasch hingeworfene Gelegenheitsarbeit zu erkennen. Der erste Satz ist mit seinem stolzen Motiv sogar sehr ernst und scheut die herbsten Dissonanzen nicht in dessen unerbittlicher Durchführung. Der zweite ist ein-

facher, der Menuett und das letzte Rondo sehr flott. Man möchte die Gesellschaft beneiden, für die solche Musik geschrieben wurde. Die andere Serenade (Köchel 320) steht auch in D-dur und besteht ursprünglich aus sieben, später als Symphonie aus drei Sätzen. Der schönste ist das Andante in d-moll, dessen Anfang unwillkürlich an die innige Melodie in dem G-dur-Quartett erinnert, von der oben die Rede war. Mit solchen Bemerkungen will ich, als abgesagter Feind aller Reminiszenzenjägerei, nichts weniger als Wiederholungen oder Selbstzitate bei Mozart nachweisen, sondern nur die unleugbare Verwandtschaft seiner von mir so benannten Herzensmelodien, die eben dadurch so wahr und überzeugend erscheinen.

Nach längerer Pause folgen dann endlich die vier berühmten großen Symphonien: 1786 die in D-dur (Köchel 504), 1788 die in Es-dur (Köchel 543), g-moll (Köchel 550) und C-dur (Köchel 551). So fest ihr Ruhm auch begründet sein mag, selbst ihnen droht Gefahr: nicht allzuhäufig werden sie mehr aufgeführt, und der jüngeren Generation sind sie kaum mehr geläufig. Umso dringender muß ihre Wiedereinsetzung in ihr volles Recht gefordert werden, von dessen Verkümmerung wir alle unabsehbaren Schaden hätten.

Die D-dur-Symphonie hat nur drei Sätze; daher ihre besondere Kennzeichnung als die „ohne Menuett", was sich allerdings nur auf die größeren Symphonien bezieht, während die früheren, z. B. auch noch die Pariser, in der Regel dreisätzig sind, also des Menuetts entbehren. Dem ersten Allegro geht als Einleitung ein Adagio voraus, auf reiche und bedeutende Empfindungswelt vorbereitend, die dann ernst und lebhaft zugleich sich auftut. Liebenswürdig ist wieder das Seitenthema, sehr interessant die Durchführung. Das Andante ist überaus anmutig und doch elegisch zugleich: gleich das Hauptthema bringt Chromatik in den Sechzehnteln. Das Presto ist sehr lebendig, aber durchaus nicht eigentlich lustig, sondern der energischen Haltung des ganzen Werkes entsprechend.

Die Es-dur-Symphonie führt den absolut verfehlten Titel „Schwanengesang"; mit solchen törichten Beinamen sollte man endlich einmal aufräumen. Sie sind gänzlich unmotiviert und verleiten höchstens zu ebenso sinnloser Deutelei. Gerade hier ist ja nicht das allergeringste von dem zu bemerken, was wir erwarten, wenn von Schwanengesangsstimmung die Rede ist.

Strömender Wohllaut, besonders schöne Verwendung der Klarinetten wie der Bläser überhaupt, herrliche Melodie, ungetrübtes Glücksgefühl, nur soviel Schatten als unbedingt nötig ist bei so hellem Licht, all das und noch viel mehr in Worte nicht zu Fassendes vereinigt sich, um gerade diesem Werk den Preis musikalischer Schönheit zu verleihen. Da wird man nicht müde zu genießen, ohne jeden ablenkenden Nebengedanken. Ein ganz echter Mozart! Auf ein spannendes Adagio — auch hier wieder eine Einleitung, also besondere Vorbereitung erforderlich — folgt ein Allegro mit wohlig wiegendem Thema von gesanglichem Charakter, ein Andante in As-dur von ruhiger Klarheit, dann ein Menuett von großer Eigenartigkeit mit einem entzückenden Trio und endlich ein beinahe übermütiges Finale. Daß eine Komposition wie diese Kennern jener Zeit kühn, aufregend, ja verwirrend dünken konnte, will uns jetzt ganz unfaßbar erscheinen.

Die g-moll-Symphonie — da haben wir die Tonart, die bei Mozart immer bedeutet, daß er uns etwas ganz Besonderes sagen will. Wie in dem Streichquintett, wie in der „Zauberflöte", so auch hier. Wer es nicht glauben will, daß er seelische Leiden kannte bis zum leidenschaftlichen Schmerz, hier muß er sich davon überzugen. Kretzschmar erinnert daran, daß diese Symphonie als „schauerlich" empfunden worden ist und jedenfalls nicht als „anmutig" abgetan werden darf. Das ist ja auch eine von den Redensarten, die den Meister scheinbar loben, tatsächlich aber herabsetzen. Man gibt die Empfindung zu; aber ihren Ausdruck degradiert man zum bloßen Spiel und verdächtigt damit ihre Wahrheit, Tiefe und Größe. Wird dann die Symphonie gar noch heruntergespielt, wie man es leider nicht allzuselten hören kann, so geht freilich ihr Edelgehalt verloren. Im Allegro tönt schon das erste Thema mit der emporgezogenen Sext d:b und c:a vernehmliche Klage; das Gegenthema in B-dur vermag sie nicht zu hemmen, in der Durchführung wird sie heftig und führt zu schneidenden Dissonanzen. Das Andante in Es-dur $\frac{6}{8}$ klingt weich und sehnsuchtsvoll, der Menuett fest und „streitbar", also ganz anders als diese Tanzweise ursprünglich geartet ist — wo bleibt der „Meister des Rokoko"? Sehr aufgeregt ist das Finale; man mag es als den Humor der Verzweiflung deuten, auf keinen Fall offenbart es irgendwelche dem Schmerz unterliegende Schwäche.

Die C-dur-Symphonie endlich ist, wieder unbekannt von wem und warum, mit dem stolzen Namen „Jupitersymphonie" belegt worden. Er ist zum mindesten einseitig; denn Erhabenheit allein ist es nicht, die dieses Meisterwerk kennzeichnet. Wir tun besser, einfach zu sagen: die große C-dur-Symphonie mit der Schlußfuge; damit ist sie von den kleineren, aber ebenfalls beachtenswerten (Köchel 425 und 338) und den noch früheren in der gleichen Tonart genügend unterschieden. Man braucht ja auch für die in g-moll keine nähere Bezeichnung; daß es auch neben dieser noch eine sehr hübsche jüngere (Köchel 183) gibt, ist freilich wenig bekannt. Das allererstaunlichste ist und bleibt die Tatsache, daß die letzten und größten symphonischen Schöpfungen Mozarts unmittelbar nacheinander binnen anderthalb Monaten entstanden sind. Da sehen wir ganz deutlich, daß das, was wir gewohnt sind komponieren zu nennen, nur das Niederschreiben, das endgültige Fixieren der musikalischen Gestaltung sein kann; die Idee muß Zeit gehabt haben auszureifen, bevor sie als süße Frucht zur Ernte gedieh.

Hier ist nun alles vereinigt: außerordentlich glückliche, reiche und vornehme Erfindung geht Hand in Hand mit einer Meisterschaft, der alle Form und jedes Ausdrucksmittel zu Gebot steht und willig gehorcht. Stolz und frei beginnt der erste Satz mit einem Thema, dessen Schwung und Ausdehnung wir wiederum an Beethoven messen; aber es ist nicht äußerlicher Glanz und Prunk, sondern Größe der Empfindung, die diesem Teil wie den übrigen das Adelsprädikat verleiht. Ebenso wertvoll ist das Andante in F-dur: es dünkt uns so innig und doch noch bedeutender als sonst gestaltet. Der frohe Ton, der schon im ersten Satz anklang, kommt im Menuett zur vollen Geltung. Das Finale aber hat von jeher Bewunderung erregt durch die kontrapunktische Kunst, mit der es aufgebaut ist. Für uns entscheidend ist aber der hinreißende Eindruck: nicht Engführung und Umkehrungen und Tripelfuge vernehmen wir, sondern einen Melodienstrom von bezwingender Macht und Fülle, einen Satz voll Leben und Freude, ein Stück aus einem Guß. Die Themen sind zum verwundern einfach: eines ist aus der Tonleiter gebildet, das zweite c:d:f:e kennen wir schon längst, und nur das dritte ist auf den ersten Blick originell — wieder ein vollgültiger Beweis dafür, daß kein Mensch bestimmen kann, wie ein symphonisches Thema aussehen muß, sondern daß Erfindung und Gestaltung sich decken.

So sehen wir Mozart auf der Höhe. Und er erreicht sie nicht nur als Symphoniker, sondern auch als Dramatiker: denn um dieselbe Zeit hat er seine berühmtesten Opernwerke geschaffen, denen wir uns nunmehr zuzuwenden haben.

---

8. Figaros Hochzeit. Don Giovanni.

Bei dem hoffnungslosen Zustand der deutschen Oper in Wien mußte Mozart, wenn er nicht gänzlich auf das Opernkomponieren verzichten wollte, notgedrungen zur italienischen zurückkehren. Daß er es tat, beweist nicht Gleichgültigkeit oder gar Untreue gegen sein Ideal. Er war zu sehr Dramatiker, um der Bühne dauernd zu entsagen, wie er es wohl in grollendem Unmut gedroht hatte; seien wir froh darum. Denn seine berühmten italienischen Opern haben mittelbar doch sein letztes deutsches Meisterwerk ermöglicht: hätte er sich dem Theater entfremdet, die „Zauberflöte" wäre ungeschaffen geblieben. Schon 1783 war sein Augenmerk auf den Abbate Lorenzo da Ponte gerichtet; andrerseits blieb er auch mit Varesco in Verbindung, um ein libretto zu erhalten. Die komische Oper „l'oca del Cairo" („die Gans aus Cairo") blieb unvollendet; der Text war so albern, daß wir's weiter nicht bedauern. Nicht viel besser ging es mit „lo sposo deluso" („der gefoppte Bräutigam"), dessen Verfasser (Pado?) wir nicht kennen. Man sieht: Mozart suchte und experimentierte. Endlich dichtete da Ponte den „Figaro"; Mozart komponierte ihn, und am 1. Mai 1786 fand die erste Aufführung statt. Sie bedeutete einen Triumph für den Schöpfer dieser Meisteroper, die bis heute nichts von ihrem strahlenden Glanze und ihrer jugendlichen Lebensfrische verloren hat.

Dennoch muß uns, wenn wir unbefangen an sie herantreten, sofort die Wahl des Stoffes befremden. Bekanntlich hatte der französische Lustspieldichter Beaumarchais seine Figaroaden „le barbier de Séville" („der Barbier von Sevilla") und „le mariage de Figaro ou la folle journée" („Figaros Hochzeit oder der tolle Tag") erst wenige Jahre vorher in Paris zur Aufführung gebracht. Sie waren also das Allerneueste und von höchstem aktuellen Interesse; ob aber auch musikalisch, also zu

Operntexten geeignet, das ist eine Frage, die nicht mit dem Hinweis darauf zu erledigen ist, daß sie mehrfach komponiert worden sind. Zunächst können wir nichts Musikalisches entdecken. Es sind Intrigenstücke von ausgesprochener Tendenz. Der erste Napoleon urteilte darüber: „c'était la révolution déjà en action" — „das war schon tatsächlich die Revolution"; er konnte es wohl wissen. Es ist auch ganz klar, wohin alles zielt: die oberen Stände, vor allem der Adel, werden aller Laster, aller moralischen Defekte bezichtigt und auf jede Weise bloßgestellt; die Leute aus dienendem und niederem Stand, das Volk, das sind die einzig Wertvollen, Braven, Gesunden, Achtenswerten. Sie allein empfinden noch wahr und schön gegenüber den entarteten Herrschaften; sie sind aber auch an Witz und Laune die Überlegenen, also in jeder Beziehung unendlich reicher bedacht. Und wenn die ganze Darstellung von siegreichem Humor getragen scheint, so ist doch das glimmende Feuer nicht zu verkennen, das aus dem leichtgeschürzten Spiel hervorzubrechen und zum verzehrenden Brand emporzulodern droht. Wer des Französischen nicht mächtig ist, sollte wenigstens die Übersetzung lesen.

Wie kam Mozart gerade auf diesen Stoff? Wir wissen zufällig ganz bestimmt, daß er ihn nicht etwa geliefert erhielt und kritiklos annahm; er hat ihn selbst ausgewählt und da Ponte zur Bearbeitung veranlaßt. Er ist also der dramatische Komponist, „der selbst etwas anzugeben imstande ist", und trägt darum die volle Verantwortung. Nun sieht die Sache garnicht günstig aus. Die Pointe des Stücks ist eine sehr frivole; Beethoven hat bekanntlich geäußert, solches Zeug wie den „Figaro" und den „Don Giovanni" zu komponieren hätte ihm nie einfallen können. Zu Mozarts Verteidigung versucht man Erklärungen, die menschlich wie künsterisch bedenklich sind. Man beruft sich darauf, daß der ganze Ton, das ganze sittliche Niveau jener Zeit anders war als heutzutage, daß man also auch ein Stück vom „Herrenrecht" (jus primae noctis) auf die Bühne bringen konnte, ohne damit Anstoß zu erregen. Wir haben schon gesehen, daß Form und Begriff von Sitte und Anstand wechseln, daß aber trotzdem das Sittlichkeitsgefühl unbestechlich bleibt. Ich werde den Verdacht nicht los, daß gerade hier der „Meister des Rokoko" spukt, mit dem man meint in diesem Punkt ein Auge zudrücken zu müssen. Dann blinzelt wohl das andere umso lüsterner nach der galanten, pikanten Frivolität? Und nun geht's ins andere

Extrem: Mozarts Kindlichkeit soll diesen Abgrund übersehen und ihn spielend darüber weggetragen haben. Das heißt also doch wohl: er hat einen frivolen Stoff komponiert, ohne ihn eigentlich zu erfassen, zu verstehen, geschweige denn charakteristisch auszuschöpfen. Was ist denn ihm und uns damit geholfen? Seinem menschlichen wie seinem künstlerischen Scharfblick wird damit ein Armutszeugnis ausgestellt. Und ebenso ungangbar erachte ich in diesem Falle den goldenen Mittelweg: Mozart habe die Frivolität des Stoffes gemildert und durch seine Musik den Text geadelt — das sind Phrasen. Richtig ist nur soviel, daß seine Musik ganz anders geartet ist, als wir es nach der dichterischen Vorlage erwarten: nichts von Lüsternheit, Frivolität, Sinnlichkeit im übeln Sinne des Wortes tönt uns entgegen — was aber dann?

Wenn wir uns an das erinnern, was die „Entführung" uns gelehrt hat, so finden wir es hier neu bestätigt. Mozart sah den „Figaro" mit seinen eigenen musikalisch-dramatischen Augen an; so war es sein eigener, nicht der „Figaro" des Beaumarchais, den er komponierte. Dazu ließ er sich von da Ponte das libretto schreiben, dessen Gestaltung er wesentlich beeinflußte. Nun ersteht vor uns eine neue Welt. Die Frivolität wird weder beseitigt noch beschönigt; aber sie ist nicht mehr Kern und Mittelpunkt, sondern nur Darstellungsmittel neben anderen. Die Tendenz des Stückes weicht einer Idee, und diese ist nicht von der Intrige, sondern vom Spiel der Empfindungen beherrscht und darum musikalisch. Jeder Person, jeder Situation wird damit Leben und Charakter ganz neu verliehen: es ist wirklich eine Neudichtung auf Grund der Vorlage, über der wir diese ganz vergessen. Beaumarchais ist darin weder idealisiert noch verballhornt, vielmehr ausgeschaltet. Mag man dieses Vorgehen beurteilen wie man will, es wird immer die Souveränität Mozarts bezeugen und als solche zu werten sein.

Der Graf Almaviva ist ein wirklich vornehmer Herr; dieser Zug muß vor allem betont werden. Er kann sehr weit gehen, sich aber nie ganz verlieren. Er wahrt nicht nur äußerlich Form und Anstand, er ist Kavalier vom Scheitel bis zur Sohle. Diesem Charakter entspringen seine Fehler und Vergehen: er glaubt sich viel oder alles erlauben zu dürfen. Eben darauf aber beruht auch die Möglichkeit der Rückkehr zu der vernachlässigten Gemahlin. Er ist nicht schlecht, geschweige denn ge-

mein; seine nobeln Passionen haben sein besseres Ich nur gefährdet, irrgeleitet, nicht zerstört. Er darf, obwohl er selbst die eheliche Treue verletzt, doch die Ehre seines Hauses wahren und in einem Punkt empfindlich sein, der sein eigenes Gewissen nicht beunruhigt. Ich gebe zu, daß diese Auffassung Mißdeutungen ausgesetzt ist; ich behaupte ja auch nicht, daß die ganze Atmosphäre der Oper eine sittlich ideale sei. Ebensowenig aber steckt sie moralisch im Sumpf; die dramatische Bewegung geht aufwärts. Als gefährliches Moment erachte ich die Inkonsequenz, daß der Graf auf das „Herrenrecht" verzichtet hat — das war eine edle Regung — und es nun doch über die kleine Susanne behaupten möchte. Weiß er wirklich nicht, was er will? schwankt er von einem Extrem ins andere? Ich glaube, er gehört zu denen, die sehr wohl fähig wären, tadellos rein zu bleiben, wenn sie es nur ernst nehmen wollten. Die Art und Weise, wie er der Susanne den Hof macht, ist so ritterlich, daß wir unwillkürlich sagen möchten: warum widmet er diese feine Galanterie dem Kammermädchen seiner Frau und nicht dieser selbst? ist er blind dafür, daß er alles, was er bei Susanne sucht, bei ihrer Herrin überreich finden würde? Er ist eben angesteckt von der Frivolität seines Standes: es gehört bei ihm dazu, sich außerehelich zu vergnügen. Aber noch ist es nicht zu spät zu seiner Bekehrung. Und diese erfolgt nicht pathetisch oder sentimental, sondern humoristisch; das heißt: lustspielmäßig und doch mit einem Unterton warmen Empfindens.

Zum näheren Nachweis diene vor allem die große, stolze D-dur-Arie des Grafen. Das ist ganz echt, wie er sich für ein Geschöpf höherer Ordnung hält gegenüber seinem Kammerdiener und aufbraust bei dem Gedanken, diesem ein Privilegium zugestehen zu sollen. Dann das B-dur-Terzett, wie er den Pagen im Sessel entdeckt, das andere, wie er durch Susanne gefoppt, und das erste Finale, in dem er beschämt wird: immer der heftige, aber auch zärtliche Mann, der selbst auf Irrwegen unsere Sympathie nicht einbüßt. Und in der letzten Szene, die ihn gründlich kuriert, klingt seine Bitte um Vergebung so ehrlich und innig, daß wir ihm glauben und uns darüber freuen. Mozarts Musik ist optimistisch; das entscheidet.

So begreifen wir, daß die Gräfin um das Herz des Gemahls trauert, das ihr verloren zu gehen droht, und es zurückerobern möchte, ehe es zu spät ist. Sie liebt ihn treu und innig: es

handelt sich um ihr Lebensglück. Aber nun wäre es grundverkehrt, sie larmoyant darzustellen. Ihre berühmte wundervolle Es-dur-Kavatine ist alles eher als weinerlich. Die rührende Klage wird zur flehentlichen, zuletzt leidenschaftlichen Bitte: „entweder Erhörung oder den Tod!" Hier haben wir den Quartenschritt aufwärts, die Herzensmelodie auf ihrem Gipfel, große starke Empfindung bis zum hinreißenden Schluß. Die C-dur-Arie, deren Andantino wir in der sogenannten Krönungsmesse vorklingen hörten, erhebt sich aus wehmütiger Betrachtung zur Gewißheit, durch Mut und Ausdauer zu siegen, und wäre viel zu heroisch, wenn es sich nur um einen leichtfertigen Spaß handelte. Aber allerdings führt auch die Gräfin die Waffen des Humors, und sie muß es mit Geist und Grazie tun. Wir müssen den Eindruck haben, daß sie in jeder Beziehung ihren Mann zu fesseln vermag, daß er sich bei ihr niemals langweilen wird. Sie greift zu allen Mitteln weiblicher List und Verstellung; sie wechselt ja sogar die Kleider mit ihrer Zofe und spielt deren Rolle. Das muß geschehen mit einer bezaubernden Mischung von Laune und Zurückhaltung: es reizt sie, ihre weibliche Doppelnatur zu zeigen, obwohl es gegen ihr innerstes Gefühl geht, dem Grafen scheinbar mit gleicher Münze heimzuzahlen. Auch hier muß die innere Vornehmheit gerade in den keckſten Momenten gewahrt bleiben, ohne äußerlich Anmut und Liebreiz zu gefährden.

Damit ist dann der richtige Abstand zwischen Gräfin und Zofe gesichert. Susanne ist eine reizende kleine Person: jung, hübsch und sehr temperamentvoll. Ihren Figaro hat sie ehrlich lieb und wird ihm eine brave Frau sein. Man hat bekanntlich die sogenannte Gartenarie angezweifelt: sie sei zu schön und stilistisch zu bedeutend für ein Kammerkätzchen. Warum soll aber ein Mädchen in dienender Stellung nicht auch ihre Poesie haben und von dem Gedanken an die bevorstehende Hochzeit stimmungsvoll ergriffen sein? Susanne ist anders geartet als ihre Kolleginnen Blonde und Despina; ein Abglanz von der Gräfin, deren Vertrauen sie genießt, fällt auch auf sie. Die Arie ist im $^6/_8$-Takt anmutig bewegt: den Geliebten mit Rosen zu kränzen ist kein überspannter Gedanke; die ganze Naturschilderung ist weder sentimental noch pathetisch übertrieben. Susanne sieht sich am Ziel, nachdem das Schifflein ihrer Liebe und Treue durch gefährliche Klippen hat hindurchsteuern müssen.

Auch ſie hat es mit Humor vor dem Scheitern bewahrt, in charakteriſtiſcher Abſtufung: kecker und ſchnippiſcher als ihre gnädige Herrin. Sie ſtraft nicht nur den Grafen mit der nötigen Koketterie für ſeine Zudringlichkeit, ſondern auch ihren Figaro für ſeine nicht über jeden Zweifel erhabene Vertrauensfeſtigkeit durch handgreifliche Beweiſe. Ohrfeigen auf der Bühne ſind nie ſehr äſthetiſch; es iſt ja aber hier kein rohes Maulſchellieren. Das Händchen, das der Graf ſo gern ſtreichelt, iſt ein weiches Sammetpfötchen ohne Krallen; empfindlich weh tun die Schläge nicht, die es austeilt. Und Figaro küßt es dafür, weil ſein temperamentvolles Bräutchen doch nur echte Neigung bekundet, wenn es ihm jeden Gedanken an Eiferſucht austreiben will. So iſt dafür geſorgt, daß auf realiſtiſcher Grundlage ein ſehr anziehendes Bild ſich aufbaut: ihrer Herrin treu ergeben, voll Luſt und Eifer, ſie und ſich an dem Grafen zu rächen, voll Schelmerei und dabei echt und recht verliebt — das iſt die kleine Suſanne in jedem Wort und Ton.

Darum iſt ſie muſikaliſch ſo bedeutend geſtaltet, daß ſie der Gräfin ebenbürtig ſekundieren und im Enſemble ſogar die Führung übernehmen kann. Stellen wie die im erſten Finale das Andante di molto B-dur $^3/_8$, wenn ſie aus dem Kabinett heraustritt, ſind ganz einzig und erfordern höchſte Kunſt. Das berühmte Duett mit dem Grafen, das Zankduett mit Marzelline, das Schreibduett mit der Gräfin, nicht zu vergeſſen die G-dur-Arie an Cherubin mit ihrem entzückenden Schluß vervollſtändigen die Charakteriſtik nach allen Seiten.

Figaro ſelbſt iſt nicht minder reich bedacht. Er iſt der eigentliche Regiſſeur der ganzen Intrige und ſpielt das Doppelſpiel meiſterhaft, Leibkammerdiener des Grafen zu ſein und doch der Gräfin zugleich mit ſeiner Suſanne zu dienen. Überlegene Schlauheit, faſt genial zu nennende Unverfrorenheit und Gewandtheit, ſich aus jeder, auch der fatalſten Situation, mit einem salto mortale herauszuretten, verbinden ſich mit einer gewiſſen Treuherzigkeit zu köſtlicher Wirkung. Sein Humor entbehrt nicht kräftig geſunder Empfindung; die erſte Kavatine in F-dur $^3/_4$ ſagt deutlich: „alles was recht iſt, Herr Graf, ich bin Ihr gehorſamer Diener, aber in einem gewiſſen puncto puncti verſteh' ich keinen Spaß!" Sein Temperament droht ihm ſogar hie und da durchzugehen; darin iſt ihm Suſanne überlegen. Und ſo behält er die Fäden nicht alle in der Hand und wird ſchließ-

lich mit feinster Ironie selbst mit in die von ihm angezettelten Ränke, Verwechslungen und Täuschungen verwickelt. Er hat denn auch pessimistische Anwandlungen, wie seine Es-dur-Arie beweist, und wird erst durch Schaden klug; vollends die Heiratsgeschichte mit der alten Marzelline bewegt sich an der Grenze feinerer Komik. Aber die Musik überzeugt uns trotz alledem von seinem im Grunde ehrenwerten Charakter und läßt ihn uns liebgewinnen. Von seiner großen C-dur-Arie wird in anderem Zusammenhang noch zu handeln sein.

Diese vier Hauptpersonen der Oper sind also durchaus nicht rein komisch zu fassen, wohl aber die Nebenpersonen Basilio, Bartolo und Marzelline. Basilio ist der perfide Intrigant, besonders berühmt seine Rolle in dem schon erwähnten B-dur-Terzett. Bartolo ist gröber, obwohl man ihn nicht als Tölpel hinzustellen braucht. Marzelline darf erst recht nicht karikiert werden; soviel Altjüngferliches ihr auch anhaftet, sie entpuppt sich ja doch als Figaros Mutter. Das darf nicht abstoßend lächerlich wirken. Die Komik beruht auch da wieder auf Empfindungsmischung: die Eltern und der wiedergefundene Sohn feiern die Erkennungsszene mit sehr geteilten Gefühlen; nur der Zuhörer durchschaut sie ganz, während die Musik nur andeutet, statt plump auszumalen. Die reinste Freude und tatsächlich auch den größten Gewinn hat Susanne; es darf ihr durch Vergröberung des Ganzen der Ausdruck dafür nicht verkürzt oder gar verdorben werden. Musikalisch wie darstellerisch muß alles fein abgestimmt bleiben.

Eine ganz eigenartige Gestalt ist der Page Cherubin. Dieser Knabe an der Schwelle der Geschlechtsreife wäre für manchen Tondichter ein gefährliches sensualistisches Experiment geworden. Mozart taucht ihn in ahnungsvolle und eben dadurch poetische, weil noch nicht bewußte Sinnlichkeit; er darf sogar wagen, ihn das selbst schildern zu lassen. Wie er alle Mädchen und Frauen verehren, anschwärmen, küssen möchte in allen Graden und Stufen, von der Gräfin, seiner gnädigen Herrin und Patin, bis zu dem Gärtnermädel Barbarina, wie es in ihm webt und wogt von Empfindungen, die gerade darum so süß sind, weil er sich keine Rechenschaft über ihren Grund und ihre Bedeutung zu geben vermag — das alles gibt die Musik ebenso keusch als wahr; und das konnte sie nur so geben, weil ihr Schöpfer selbst sittlich und künstlerisch gleich hochstand. Von jeher sind

die beiden Gesänge, die Es-dur-Arie und die B-dur-Romanze des Cherubin, zu den Perlen der Oper gerechnet worden: deutlich voneinander geschieden, da erstere frei an Susanne gerichtet ist, letztere befangen der Gräfin vorgetragen wird, ergänzen sie sich in unübertrefflicher Weise. Ohne Übertreibung darf man sagen, daß die Figur einzigartig ist und einer der bedeutendsten Beweise für Mozarts Genialität.

Aber freilich, voll würdigen kann man den „Figaro" nur dann, wenn man den Originaltext kennt. Wir haben eine italienische Oper vor uns — „le nozze di Figaro" — und nur italienisch ist sie zu verstehen. Damit kommen wir auf einen vielbeklagten bösen Übelstand, auf die Unzulänglichkeit aller Übersetzungen. Wenn schon jedes Schriftwerk auch in der besten Übertragung verliert, wenn für jede Dichtung der Übersetzer hoher Kunst bedarf, so steht es noch schlimmer mit musikalischen Werken, die Wort- und Tonpoesie vereinigen. Einen Operntext befriedigend zu übersetzen ist beinahe unmöglich; man muß es nur selbst einmal versucht haben, um das einzusehen. Wohl möchte man meinen, gar so miserabel brauchte es doch nicht zu sein, wie es bei uns üblich ist, fremde Operntexte zu übertragen; es ist ja gerade, als lege man es darauf an, sie zu ruinieren. Die Literaturgeschichte pflegt sich um derlei Machwerke, wie um die Oper überhaupt, nicht zu kümmern; ich glaube, es gibt auf dem ganzen Gebiet unseres Schriftentumes nichts erbärmlicheres. Es hat sich geradezu eine Virtuosität im schlechten Übersetzungsdeutsch im Lauf der Zeit herausgebildet, wie man sie sonst nirgends gewahrt; und keiner ist davon härter betroffen worden als Mozart. Ja, wenn der Text ihm so gleichgültig gewesen wäre, wie manchmal irrtümlich behauptet wird, dann hätte es weniger zu sagen; es bliebe dann nur die Geschmacklosigkeit zu beklagen, die herrliche Musik mit elenden Versen zu belasten. Aber wenn der Sinn im ganzen wie im einzelnen völlig verdreht wird, so geht dramatisch alles verloren; und man darf sich nicht damit trösten, daß die Musik ewig schön bleibt. Sie soll nicht an sich genossen werden, losgelöst vom poetischen Gehalt der Szene. Und wenn wir auch den Wortlaut des Textes als nicht entscheidend erkannt haben, so kommt es doch auf den Sinn und die Idee an, die er ausspricht. Die Korrektheit wie die Feinheit Mozarts studiert man darum nur im Original.

Ein Musterbeispiel dafür bietet die Arie des Figaro an

Cherubin in C-dur, das Lieblingsstück der Prager, eine der entzückendsten aller Gesangsnummern überhaupt. Der Anfang lautet in der weitverbreiteten, auch im Klavierauszug bei Peters gebrauchten Übersetzung: „dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern; da wo Lanzen und Schwerter dir schimmern, sei dein Herz unter Leichen und Trümmern nur voll Wärme für Ehre und Mut." Ich will ganz davon absehen, wie abgeschmackt das ist: „süßes Wimmern" paßt absolut nicht, und von „Leichen und Trümmern" ist auch keine Rede. Es handelt sich ja nur darum, daß der Page beim Regiment einrücken soll. Nun braucht man das italienische Original nur zu hören: „non più andrai, farfallone amoroso, notte e giorno d'intorno girando, delle belle turbando il riposo, Narcisetto, Adoncino d'amor" — und ohne zu verstehen, was das heißt, wird man sofort empfinden, was es bedeutet: eine Neckerei. Figaro zieht den Pagen damit auf, daß er Soldat werden muß, und beginnt mit einer Schilderung seines bisherigen Lebens und Treibens. Das muß also im leichten, flotten Ton gesungen werden, nicht im bombastischen. Durch die falsche Übersetzung wird der Sänger verleitet, hier schon großen Stimmaufwand zu machen, statt zierlich zu bleiben; nicht bloß der Anfang der Arie wird verdorben, sondern ihr ganzer Aufbau. Es wird schon noch von „Lanzen und Schwertern" die Rede sein, aber erst viel später. Die textlich und musikalisch deutlich unterschiedenen zwei Hauptabschnitte werden vom Übersetzer durcheinandergeworfen, auch im folgenden mit der „Rettung von Städten und Ländern", die auf die Melodie paßt wie die Faust aufs Auge. Da könnte man freilich argwöhnen, Mozart habe sich um das, was wir richtige Deklamation nennen, ebensowenig gekümmert wie um musikalische Charakteristik im höheren Sinn! Und doch geht beides Hand in Hand. Auf die allgemeine Neckerei des kleinen Schwerenöters folgt die besondere: Figaro mustert ihn von Kopf bis zu Fuß und ironisiert alles, was der kleine Stutzer trägt, bis zu seinem zarten Teint von weiblicher Weichlichkeit; und dazu lachen die Violinen in fünfmal wiederholtem Sechzehntellauf vor Schadenfreude. Denn Cherubin war dem Figaro ein Dorn im Auge; er gönnt es ihm, daß er jetzt zum Militär muß. Da geht es etwas anders zu, und das schildert der zweite Teil der Arie, auch wieder in guter Steigerung: erst alle Unbequemlichkeiten und Strapazen, die dem verwöhnten Knaben sehr schlecht schmecken werden, dann alle

Entbehrungen — das berühmte, sprichwörtlich gewordene „molto onor, poco contante“: „viel Ehr', aber wenig Kleingeld“ — und Anstrengungen im Dienst, erst zuletzt die Gefahren, wenn es ernst wird und gegen den Feind geht. Unvergleichlich parodierend stimmt das Orchester dazu einen Siegesmarsch an; noch einmal wiederholt Figaro den spöttischen ersten Teil, dann schließt er, seiner Neckerei die Krone aufsetzend, mit dem Zuruf: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar“ — „auf, zu Ruhm und Sieg“! Da heißt es loslegen mit Stentorstimme, als wenn der kleine Cherubin wirklich ein künftiger Kriegsheld wäre. Das Orchester führt den Marsch als Nachspiel durch; die Instrumentation ist geradezu witzig, und je ernster der Sänger tut, desto mehr verrät uns der Tondichter von seinem innerlichen Lachen. Ich denke, das genügt, um zu zeigen, was wir brauchen.

Wer also des Italienischen nicht mächtig ist, der lasse sich von der Musik leiten, von der deutschen Übersetzung nicht irreführen, womöglich aber das Original, wenigstens den Sinn im allgemeinen und die Schlagwörter, von einem Kenner erklären. Dann sieht man auf Schritt und Tritt, wie Mozart in zahllosen Einzelheiten ebenso geistreich ist wie im ganzen Werk genial. Er gibt ja nicht nur den Sängern herrliche und charakteristische Melodie, sondern eine ebenbürtige Aufgabe auch dem Orchester. Fortwährend spricht es mit, ergänzt und deutet aus; unausgesetzt arbeitet es mit selbständigen Motiven. Nur ein geübtes und geschultes Ohr kann das alles auffassen. Ich bin überzeugt, man machte hauptsächlich deshalb Mozart den Vorwurf, seine Instrumente übertäubten den Gesang, weil man nicht gewohnt war, so viel musikalisch Gleichwertiges gleichzeitig zu hören. Vor, zwischen und nach dem Gesang das Orchester etwas Eigenes sagen zu lassen, das schien schon mehr als genug. Nun aber zum Gesang nicht etwa nur eine reiche Begleitung zu setzen, sondern die Instrumente immerzu dreinreden zu lassen, das war neu, das war eine Zumutung an das Publikum, dazu mußte es erst erzogen werden. In der Tat haben wir hier ein musikalisch-dramatisches Prinzip, das eine moderne Errungenschaft heißen darf. Wohl hat es Gluck auch schon gekannt und betätigt, Mozart aber unendlich viel freier und reicher. Seine Instrumentation als solche ist freilich nicht dick und lärmend, sondern sparsam und durchsichtig; sie überblüht den Gesang nicht durch ihr Kolorit. Aber die Feinheit, mit der die einzelnen

Instrumente verwendet, die Mannigfaltigkeit, mit der sie gruppiert sind, ist auch nicht an sich allein, sondern im Dienst und zum Ausdruck der dramatischen Idee bewunderungswürdig; und auch das zu verstehen mußte man erst lernen.

Es sei nur hingewiesen auf die Klarinetten in der Kavatine der Gräfin, die ihr Bitten und Flehen in eigener Melodie darstellen; auf die Violinen im ersten Finale, wo sie in Es-dur, und später im Sextett, wo sie in C-dur um Verzeihung bitten, dort mit dem Grafen, hier mit Figaro um die Wette, beidemale in selbständigen Motiven. Wie in der oben besprochenen Arie lachend, so treten sie zu Anfang des Sextetts in F-dur plappernd auf, vom hohen c herunter Marzellinens und Bartolos Rührung parodierend, also in dramatischer Kontrastwirkung. Ganz besonders der Unterschied in der Verwendung von Klarinette und Oboe läßt sich im „Figaro" von Nummer zu Nummer beobachten. Einen richtigen Witz machen am Schluß der Es-dur-Arie des Figaro die Hörner. Sie hält bekanntlich dem weiblichen Geschlecht ein ganzes Sündenregister vor; und wenn nun nach allen Andeutungen und Anspielungen immer eindringlicher wiederholt wird „il resto nol dico, già ognuno lo sà" — „das übrige brauch' ich nicht mehr zu sagen, weil jedermann es ohnedies schon weiß", und dazu ganz leise und listig die Fanfare es:g:b ertönt, so heißt das: „zu guter Letzt werden dem Ehemann noch Hörner aufgesetzt." Gewiß hat Jahn recht, wenn er diesem kecken Einfall nicht allzugroßen Wert zumißt; allein stilistisch ist er doch von Bedeutung. Mozart rechnet darauf, daß wir die Stelle bemerken, die Hörner erkennen und blitzschnell die Beziehung zwischen dem Klang des Instruments, seinem Namen und dessen symbolischem Wert erfassen. Das heißt vom Zuhörer viel auf einmal verlangen; man sieht aber sofort, daß solche Zumutung an das poetisch-musikalische Verständnis zu den Forderungen unseres neueren Musikdramas gehört — auch dafür bietet also Mozart schon Grundlagen. Nur gibt er es mehr gelegentlich, nicht aus Prinzip; es ist wie eine realistische Probe auf die durch ihn so hoch gesteigerte dramatische Ausdrucksfähigkeit im Orchester.

Die Verschmelzung der Singstimmen mit denen der Instrumente stellt den Gipfel der Meisterschaft dar. Geschieht sie schon in den Einzelgesängen in einer Weise, die unsere höchste Bewunderung wachruft, so ist sie vollends in den Ensemblesätzen

unübertrefflich. Auch darin ist Mozart geradezu schöpferisch. Die Terzette, das Sextett, die Finales entwickeln eine dramatische Polyphonie und Struktur, wie die Oper sie bis dahin noch nicht kannte. Mag man ihren Aufbau im großen ganzen oder ihre Ausgestaltung bis ins einzelnste untersuchen, immer gewinnt man den Eindruck sinngemäßer Selbstverständlichkeit. Melodie, Harmonie, Rhythmus, Instrumentation, alles ist durch die Entwicklung der Idee bestimmt. Daß aber so viele Personen gleichzeitig singen und auch noch so viele Instrumente selbständig dazu spielen, das wird man dem nicht Musikalischen niemals befriedigend erklären können. Das hat kein Analogon im gesprochenen Drama, das ist nur im gesungenen möglich. Was das erstaunlichste ist: diese Mozartschen Ensembles sind keine rein musikalischen, konzertierenden Musikstücke, sondern eben im dramatischen Sinn wahr und lebendig. Alle Einzelcharakteristik, die manchmal sehr ins Detail geht, ist in einen großen Strom zusammengefaßt, der sie nicht verschlingt, sondern zu ihrem vollen Recht erhebt, weil er sie im großen Zusammenhang motiviert. Es wäre töricht und ein unersetzlicher Verlust für unsere dramatische Musik, wenn sie je auf das Ensemble verzichten wollte. Mozart hat es geschaffen und deutlich gezeigt, wann und wo es seinen Platz behauptet.

Das Ensemble zeigt also, richtig verstanden, den dramatischen Tondichter auf der Höhe. Der Dichter muß ihm entgegenkommen: der Text muß entsprechende Entwicklung und Steigerung ermöglichen. Entscheidend ist und bleibt aber die musikalische Gruppierung nach allen Seiten: die Empfindungsbewegung und die Empfindungsbeziehungen kann das Wort höchstens andeuten, nur in Tönen lassen sie sich darstellen. Wollte man das alles in Worte fassen, was da gesungen und gespielt wird, so würde man nie fertig werden. Denn unausgesetzt spricht ja der Tondichter mit seinem Orchester in das hinein, was auf der Bühne gesungen wird. Könnten wir uns einen Wortdichter vorstellen, der uns fortwährend etwas ins Ohr flüsterte, um das zu ergänzen, was seine handelnden Personen zu sagen haben? Und dabei geht Mozart schon oft so weit, daß er dem Orchester den Löwenanteil des Ausdrucks überträgt, während die Singstimmen nur das Nötigste darüber hinhauchen. Das ist der Symphoniker im Drama, ein Zusammenhang, der noch oft verkannt wird, obwohl er stilistisch

von grundlegender Bedeutung ist. Nun begreifen wir erst recht, daß die Musik des „Figaro" schwerverständlich und überladen erscheinen konnte: denn von einer bloßen „Begleitung" des Gesangs durch das Orchester ist nirgends mehr die Rede. Heute noch ist diese Partitur der Gegenstand des Studiums wie des Genusses.

Wenn uns der „Figaro" demnach als die Krone dessen erscheint, was bis dahin auf dem Gebiet der Oper geschaffen war, und wenn wir ahnen, wie weit er seiner Zeit vorausgreift und in die Zukunft weist, so verwundert es uns nicht mehr, daß er nicht allgemein gewürdigt ward. Der lärmende Erfolg der ersten Aufführung hielt nicht an: das Werk hatte imponiert, verblüfft, hingerissen, aber nicht dauernd überzeugt. Intrigen kamen hinzu: nach neun Aufführungen setzte man die Oper wieder vom Repertoire ab, und das Publikum konnte sich weiterhin an leichteren und gefälligeren Stücken ergötzen; besonders die „cosa rara" („seltene Sache", nämlich Weibertreue) von Martin errang einen Erfolg, der den „Figaro" für den Augenblick tot machte, so daß er fast drei Jahre lang gar nicht mehr gegeben wurde. Daß das Mozart stark verdroß, ist wohl begreiflich. Er war klug und gerecht genug, nicht auf das Publikum zu räsonnieren; er kannte die wahrhaft Verantwortlichen und darum Schuldigen nur zu gut. Man intrigierte gegen ihn aus Neid: obwohl der „Figaro" eine italienische Oper war, gönnte man dem deutschen Meister keinen Triumph. Wir kommen bald wieder darauf zurück.

Um so wohltuender war die enthusiastische Aufnahme, die man in Prag dem Meisterwerk und seinem Schöpfer bereitete. Die Berichte aus jener Zeit erinnern uns an die von der ersten Aufnahme des „Freischütz" 1821 in Berlin: es war ein Erfolg wie ein Rausch. Alles war trunken von der Musik, die im Sturm die Herzen eroberte; es gab garnichts mehr anderes für die Prager als den „Figaro". Mozart wurde verstanden, auf Händen getragen, erdrückt von Liebe und Verehrung. Das waren goldene Tage der Wonne, wie sie ihm nie wieder beschieden worden sind. Und er genoß sie nicht mit herablassender Genugtuung, nicht als ihm gebührenden Tribut, sondern mit ungeheuchelter Freude; sein Herzensadel blieb ebensofern von hochmütiger Selbstzufriedenheit wie von falscher Bescheidenheit. Es ist uns ein Labsal, einmal im Leben unsern Meister um-

strahlt zu sehen von der Sonne echten Glücks; Prag aber hat sich damit einen künstlerischen Ehrenplatz für alle Zeiten gesichert.

Und königlicher Dank und Lohn ward dem Enthusiasmus zu Teil: „für seine lieben Prager" schuf Mozart sein nächstes Meisterwerk, den „Don Giovanni". Wien mußte auf die Uraufführung dieser Oper verzichten — sie fand am 29. Oktober 1787 in Prag statt und bedeutete wiederum einen Triumph, aber einen nachhaltigen. Die Hauptstadt hinkte nach und blieb im Hintertreffen: der „Don Giovanni" gefiel nicht. Wenn der Kaiser äußerte: „das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener," und Mozart, als er es erfuhr, gut gelaunt meinte: „so lassen wir ihnen Zeit zu kauen," so ist das mehr als ein Witz — es ist ein weises Meisterwort. Das Publikum braucht Zeit in solchem Fall; man muß sie ihm gönnen und darf anfängliches Mißverständnis nicht zum Vorwand nehmen, sich eines unbequemen Werkes dadurch zu entledigen, daß man es einfach nicht mehr aufführt. So hat auch der „Don Giovanni" seinen Siegeszug durch die ganze Welt vollbracht; und wenn irgend eine Oper die allerberühmteste heißen darf, so ist es diese. Eben deshalb müssen wir sie uns sehr genau ansehen, um nicht kritiklos in die allgemeine Begeisterung einzustimmen, die den Meister und sein Werk nicht so ehrt, wie sie glaubt und wie es sich gebührt. Wir werden sehen, daß die Beurteilung gar nicht so einfach ist und geradezu Probleme zu lösen gibt.

Wieder war der Text von da Ponte bearbeitet. Diesmal hatte er den Stoff selbst in Vorschlag gebracht und damit eine sehr bedeutsame Wahl getroffen. Es empfiehlt sich, die italienische Namensform „Don Giovanni" beizubehalten, schon deshalb, weil sie allein dem Rhythmus der musikalischen Deklamation in der Oper entspricht. Den spanischen Namen „Don Juan" pflegen wir mit gewohntem Eigensinn ganz falsch französisierend auszusprechen; ich verwende ihn im folgenden zur Bezeichnung eines bestimmten Charakters, wie er geradezu sprichwörtlich sich uns eingeprägt hat.

Die altspanische Sage ist bis in die neueste Zeit von Dichtern der verschiedensten Nationen wie Byron, Goldoni, Grabbe, Moliere behandelt, vielfach dramatisiert, des öfteren als Oper und auch als Ballett verwertet und von zahlreichen Erklärern gedeutet worden — jedenfalls ein Beweis dafür, daß sie zum Denken wie zum Gestalten reizt. Vollends über Mozarts Meisterwerk

gibt es eine ganze Literatur, so daß es geraten scheint, erst eigenen Eindruck zu gewinnen, bevor man sich verwirren läßt durch alles das, was über den „Don Giovanni" geschrieben worden ist. Die Hauptsache ist, vor allem klar zu erkennen, wo der Schwerpunkt des Ganzen ruht. Der Held der Sage, Don Juan Tenorio, lädt die Statue des Komturs Ulloa, den er im Zweikampf getötet hat, zur Tafel ein; für solchen Frevel wird er der Hölle überliefert. Er krönt damit allerdings nur ein Leben voll frevelhaften Übermuts: nichts war ihm heilig, weder Frauenehre noch Ritterpflicht. So war auch der Zweikampf mit dem Komtur dadurch veranlaßt, daß er dessen Tochter entführen und verführen wollte. Entscheidend ist aber, daß er nicht einmal vor der Majestät des Todes Halt macht; weil er den Erschlagenen verhöhnt, erscheint dieser als Geist und vollzieht das göttliche Strafgericht. Das ist hochromantisch, zugleich aber auch ganz unleugbar ernst, künstlerisch wie sittlich ernst zu nehmen. Von den Nebentiteln, die auch die Oper führt, ist der eine geradezu moralisierend: „il dissoluto punito" — „der bestrafte Lüstling"; der andere weist wenigstens deutlich auf die Pointe der Handlung hin: „il convitato di pietra" — „der steinerne Gast." Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß damit das Hauptmoment der Sage bezeichnet wird. Alles andere muß dazu dienen, dieses vorzubereiten und zu motivieren. Es soll uns der Mann, der solcher Untat fähig ist, dramatisch verlebendigt, also sein Charakter und Temperament glaublich dargestellt werden.

Nun ist bekanntlich der „Don Giovanni" als dramma giocoso bezeichnet, von Mozart selbst wie der „Figaro" als opera buffa; „heiteres Drama" und „komische Oper" sind aber wenigstens negativ gleichbedeutend: nicht ernst. Und darum dreht sich auch wesentlich alles: welcher Gattung ist die berühmte Oper zuzurechnen? Es ist nicht unbedenklich, wenn um ein Meisterwerk ein solcher stilistischer Prinzipienstreit entstehen kann; und es bedarf der Vorsicht und Umsicht zur Entscheidung. Prüfen wir Text und Musik genau, um uns zu überzeugen, wie sie gemeint sind.

Da Ponte hat den Komtur, den „steinernen Gast", selbstverständlich beibehalten: sein Erscheinen zu Anfang und am Schluß rahmt die Handlung ein. Dazwischen drängt sich eine Fülle von Gestalten, Ereignissen und Beziehungen. Aber was im „Figaro"

so trefflich gelang, eine konsequente Charakteristik, eine spannende und logische Durchführung, eine straffe Zusammenfassung auf einheitliches Ziel, das kann man dem „Don Giovanni" nicht nachrühmen. Die meisten Einzelheiten, sowohl Personen als Situationen, bleiben zweifelhaft; fast niemals empfinden wir dramatische Notwendigkeit. Auch die eifrigsten Enthusiasten müssen deshalb den Mangel an Steigerung zugeben und können vieles nur schwach verteidigen, was Befremden erregt und Tadel herausfordert. Bis zu einem gewissen Grade macht der Musiker wieder gut, was der Dichter versäumt hat: Mozarts Töne entwickeln Beweiskraft weit über die Worte des Textes hinaus. Aber ganz allein kann er das Drama nicht gestalten; und so wundervoll jede einzelne Nummer auch ist, als Ganzes vermag der „Don Giovanni" nicht entfernt so zu befriedigen wie der „Figaro". Ich versuche das möglichst kurz und klar nachzuweisen.

Die hervorragendste Figur ist Donna Anna; sie ist die Tragödin der Oper. Gleich zu Anfang erlebt sie etwas Entsetzliches. Ein Unbekannter ist bei ihr eingedrungen; sie hat sich seiner erwehrt und, um ihn zu entlarven, ihn mit der Kraft der Entrüstung festgehalten, bis ihr Vater auf der Szene erscheint. Nun glaubt sie sich gerettet zurückziehen zu dürfen; bald aber kehrt sie zurück, da sie das Getöse des Zweikampfes vernommen hat, und findet den geliebten Vater als Leiche, den Frevler entflohen. Leidenschaftlicher Schmerz übermannt sie; aus der Ohnmacht erwachend hat sie nur mehr einen Gedanken: Rache! Dieser beherrscht sie fortan ganz allein; das gibt ihrem Empfinden und Handeln heroische Größe, ihrem Reden und Singen hinreißende Ausdrucksgewalt. Don Ottavio, ihr Verlobter, muß bei seiner Ehre und Liebe schwören, mit ihr nicht zu rasten noch zu ruhen, bis der Mörder entdeckt ist. Und unser ganzes Interesse wendet sich ausschließlich und mit aller Lebhaftigkeit der Frage zu, ob und wie das wohl gelingen wird. Es fehlt ja jede Spur, jeder Anhaltspunkt. Auf Don Giovanni kann nicht der leiseste Schatten eines Verdachtes fallen: er ist mit Don Ottavio befreundet, mit Donna Anna persönlich bekannt. Mit feiner Wendung läßt ihn der Dichter sich selbst verraten. Er begegnet dem Brautpaar auf der Straße, begrüßt es in tadelloser Ritterlichkeit, wie die üblichen Formen gesellschaftlichen Verkehrs es verlangen, und stellt ihm sich und seinen Degen zur Verfügung

wie ein echter Kavalier. Es gelingt ihm auch, die dazwischentretende Elvira zu entfernen, bevor sie ihm schaden kann, und eben will er sich selbst mit triumphierendem Lächeln empfehlen. Da läßt ihn der dämonisch tolle Übermut alle Vorsicht und Rücksicht vergessen und verleugnen; mit beleidigender Zutraulichkeit flüstert er der Donna Anna, ihr die Hand küssend, zu: „bellissima Donn' Anna, se servirvi poss'io, in mia casa v'aspetto" — „schönste Donna Anna, wenn ich euch dienen kann, erwarte ich euch in meinem Hause." Wie ein Blitz durchzuckt sie die Gewißheit: das war die Stimme, das war der lüsterne Ton des Unbekannten, des Eindringlings, des Frevlers. Einen Augenblick steht sie starr vor dem Ungeheuerlichen; dann bricht sie aus, furchtbar, unwiderstehlich: „quegli è il carnefice del padre mio" — „das ist der Mörder meines Vaters!" Nur mit Mühe gewinnt sie soviel Fassung, dem Ottavio, der den Zusammenhang nicht begreifen kann, in dem berühmten großen Rezitativ den Hergang in der Unheilsnacht zu schildern; dann singt sie die unvergleichliche D-dur-Arie (die Tonart der Vergeltung, wie d-moll die Tonart des Frevels und der Katastrophe), lodernd vor Zorn, glühend von Rachgier, bebend vor Leidenschaft, ein herrliches Weib. Denn für sie gibt es keinen Zweifel mehr; sie vermutet nicht, sie weiß es: dieser ist's und kein andrer.

Aber freilich, am Ziel ist sie noch lang nicht. Selbst felsenfest überzeugt, vermag sie ja nichts zu beweisen. Und das müßte doch geschehen, um Don Giovanni fassen zu können. Es klingt aber geradezu unglaublich; Don Ottavio selbst muß Bedenken tragen, so unwahrscheinliche Beschuldigung ohne weiteres für wahr zu halten. Je heftiger seine Braut, desto ruhiger muß er sein; es kann sich nur darum handeln, mit aller Vorsicht zu beobachten, um vielleicht mit der Zeit Material zur Überführung des Schuldigen in die Hand zu bekommen. Hier haben wir eine gefährliche Klippe für das ganze Drama. Außerordentlich hat die Handlung eingesetzt; jetzt stockt sie: die feurige Bewegung erlahmt; aller Fortgang scheint dem Zufall anheimgegeben. Darunter hat vor allem die Figur des Don Ottavio zu leiden. Wie kommt er doch neben der wundervoll leidenschaftlichen Donna Anna so matt und uninteressant heraus! Darum gilt ja die Rolle von jeher als undankbar; er ist zur Passivität verurteilt, und das ist das Schlimmste, was es auf der

Bühne geben kann. Immer möchten wir ihm zurufen: „sprich nicht soviel von deiner Liebe, sing' nicht so schön, handle lieber!" Immer möchten wir fragen: „steckt dich denn Donna Annas Feuer gar nicht an? bist du denn ganz temperamentlos? rühr' dich doch, schämst du dich denn nicht? bist du denn kein Mann?" Und damit tun wir ihm bitter unrecht. Ihm sind ja die Hände gebunden. Soll er den Don Giovanni fordern? der würde ihm kaltlächelnd erwidern, er sei wohl verrückt. Soll er die Polizei in Bewegung setzen? das hat er möglicherweise schon getan, aber in das Drama paßt es begreiflicherweise nicht hinein. Wir werden ja gleich sehen, was geschieht, um die vermeintliche Spur zu verfolgen. Für den Ottavio als dramatischen Charakter gibt es nur eine Rettung; er muß so singen, daß wir ihn nicht verkennen: ja nicht schmachtend zärtlich, ja nicht süß und schwächlich, sondern recht männlich und energisch, als Heldentenor, nicht als lyrischer, wie man ihn gewöhnlich nimmt. Die Musik muß hier etwas Ähnliches vollbringen wie im „Fidelio" mit dem Florestan: sie muß uns beweisen, daß wir einen ganzen Mann vor uns haben; was der Dichter versäumt hat, muß sie wieder gut machen. Und sie kann's. Wenn Ottavio nicht nur die große Arie in B-dur, sondern auch die nachkomponierte kleinere in G-dur (unglaublich geschmacklos die „Buchbinderarie" genannt, weil der landläufige deutsche Text beginnt: „ein Band (Einband!) der Freundschaft"!) und alles, was er sonst zu singen hat, kraftvoll vorträgt, dann glauben wir an ihn; dann ist es, als sagte er uns in Tönen besser als in Worten: „ich setze mein Leben ein; an mir liegt es nicht, wenn der Komtur nicht gerächt wird."

Und nun wird also darangegangen, einen Indizienbeweis zu konstruieren, da ein anderer nicht möglich ist. Das heißt: es werden uns nun Szenen vorgeführt, die uns (und dem Ottavio) beweisen sollen, daß Don Giovanni ein gewissenloser Frevler, daß ihm jede Schandtat zuzutrauen ist. Das geschieht in einer Weise, die wir nur loben könnten, wenn die Ausführung der Anlage entspräche. Es soll uns gezeigt werden, wie Don Giovanni lebt und handelt; seine Opfer werden uns dargestellt. Betrachten wir sie der Reihe nach, um dann ihn selbst zu charakterisieren.

Da ist Donna Elvira in gewissem Sinn ein Gegenstück zum Don Ottavio: auch diese Rolle gilt als undankbar; und schon

die häufigen Verlegenheitsbesetzungen beweisen, wie ungern sie gegeben wird. Der Grund ist sehr einfach und naheliegend: es ist dem Dichter nicht gelungen, deutlich zu machen, was er mit dieser Figur eigentlich wollte. „Eine Dame aus Burgos, von Don Giovanni verlassen" — was soll das heißen? Ist sie eine von seinen zahllosen Geliebten, so teilt sie das Schicksal von Hunderten und Tausenden, wenn Leporello in der sogenannten Registerarie nicht übertreibt. Mit welchem Recht beansprucht sie dann besonderes Interesse? Da könnten sie alle daherkommen und den Treulosen reklamieren, und helfen würde es ihnen allen nichts. Er würde ihrer aller spotten, und man müßte ihnen mit achselzuckendem Bedauern bedeuten, es sei nichts mehr zu machen. Offenbar hat nun der Dichter der Donna Elvira eine Ausnahmsstellung zugedacht. Sie für Don Giovannis Gattin zu erklären, wie man es versucht hat, wenn auch durch eine Scheintrauung betrogen, halte ich für ganz verfehlt; davon steht kein Wort im Text. Aber wenn er hier einmal an die Unrechte geraten ist, die sich nicht in ihr Schicksal fügt, mag sie es gleich selbst verschuldet haben, die ihn nicht freigibt, die ihn verfolgt und sich wie sein böser Geist an seine Fersen heftet, um sich und damit alle Genossinnen ihrer Schmach an ihm zu rächen, dann haben wir eine menschlich wie künstlerisch vollwertige Gestalt. So ungefähr hat sie der Dichter auch beabsichtigt. Gleich hier ist zu betonen, daß für die Elvira, wie für den ganzen Stoff, sowohl tragische als humoristische Auffassung möglich war: ich kann sie mir sogar sehr wohl als Lustspielfigur denken. Aber da Ponte scheint sie ernst genommen zu haben; ihr Pathos scheint echt. Sie ist die Vertreterin der sittlichen Gerechtigkeit: sie warnt und beschützt die kleine Zerlina; mehr als einmal ist sie nahe daran, dem kecken Heuchler die Larve herunterzureißen. Donna Anna und Ottavio gewinnen an ihr eine hohe Verbündete; wir haben den Eindruck: an dieser edeln Frau hat Don Giovanni sich nicht ungestraft versündigt. Wenn das alles nur auch folgerichtig durchgeführt wäre! Aber sie gerät in Situationen, die bedenklich an das Possenhafte streifen. Leporello behandelt sie mit unverkennbarer Ironie als eine Nummer im Register der galanten Abenteuer seines Herrn; Don Giovanni erklärt sie geradezu für verrückt. Und die traurigste Demütigung wird ihr bereitet, da sie den Diener für seinen Gebieter hält, sich von ihm in plump ge-

spielter Reue und Zärtlichkeit liebkosen läßt und für sein Leben bittet, als der vermeintlich entdeckte Don Giovanni büßen soll. Gerade ihr sollte das erspart bleiben. Denn trotz allem und allem liebt sie den Mann, der sie elend gemacht hat, mit opferfreudiger Hingebung — ein wunderschöner, in jeder Hinsicht bedeutungsvoller Zug; und ganz zuletzt, unmittelbar vor der Katastrophe, macht sie noch in heroischer Selbstverleugnung den Versuch, seine Seele vor dem Verderben zu retten. Dafür darf sie doch nicht dem Fluch der Lächerlichkeit verfallen, der ihr droht, weil der Dichter nicht die Kraft besitzt, sie konsequent ernst und groß zu gestalten! Was hätte das für dramatische Wirkung gegeben: Don Giovanni ohne Verständnis für dieses edle Weib, ihre Hingebung verhöhnend, ihre Treue mißhandelnd, und sie in allem bittern Leid erfüllt von mitleidiger Liebe! Es ist wirklich jammerschade um diese verlorene hochpoetische Möglichkeit. Auch hier bleibt uns nichts übrig als uns an die Musik zu halten. Die vielverkannte Es-dur-Arie mit dem grandiosen Rezitativ wird in richtiger Auffassung geeignet, die angedeutete Charakteristik zu ergänzen.

Der Elvira gegenüber steht die kleine Zerlina. Don Giovanni hat mit ihr leichtes Spiel. Sie ist zu unerfahren, um sich nicht von seinen Schmeicheleien betören zu lassen: der vornehme Herr versteht es vortrefflich, gefährlich herablassend zu sein. Wenn er nicht zum Ziel kommt, so ist das nicht seine Schuld und ihr Verdienst, sondern ihr Glück und sein Pech. Denn sie ist kokett und sinnlich, und ihre Liebe und Treue zu Masetto nicht über jeden Zweifel erhaben. Das ist ganz gut: wir bangen um sie, und das bedingt unser dramatisches Interesse. Wie unzureichend aber ihr Charakter gezeichnet ist, das erhellt aus der unglaublich verschiedenen Auffassung und Darstellung, der die Rolle ausgesetzt war und bleibt, weit hinaus über das, was auf der Bühne immer der künstlerischen Individualität frei gehalten sein soll. So hat Mendelssohn in London eine Zerlina gesehen, die in Leidenschaftlichkeit mit Donna Anna wetteiferte; so kann man heute noch erleben, daß sie sich ungebührlich vordrängt. Möglich wäre gar mancherlei: ein Bauernmädel kann sehr mannigfaltig auf der Bühne wirken. Für uns ist die Sache durch Mozarts Musik entschieden: die spricht eine ganz unzweideutige Sprache. Sie betont das Kindliche; sie läßt uns die Kleine liebgewinnen: es täte uns leid, wenn sie der Versuchung

erläge. Wir glauben ihr, daß ſie ihren Maſetto lieb hat und ihm ein braves Weibchen ſein wird; wir freuen uns, daß ſie dem Verführer nicht zum Opfer fällt. Deswegen braucht ſie kein dummes Gänschen zu ſein: kindlich heißt nicht kindiſch. Aber ebenſowenig kokett im ſchlimmen Sinn, temperamentvoll bis zum überſchäumen. Alles Maßloſe liegt Mozart fern; und über die Sinnlichkeit im ganzen „Don Giovanni" wird noch zu ſprechen ſein. Die herzigen Arien in F-dur und C-dur kann nur ein im Grunde unverdorbenes Gemüt ſingen; und auch das berühmte Duett mit Don Giovanni muß im poſitiven, poetiſchen, nicht etwa im trivialen Sinn naiv bleiben. Echte Natürlichkeit, wie dieſe Rolle ſie fordert, iſt es allerdings nicht, was die Virtuoſinnen, die darin glänzen wollen, dafür mitzubringen pflegen. Man ſollte nicht immer nur davon reden, daß die Primadonna die Donna Anna nicht veräußerlichen darf; die Gefahr der Verzerrung für Zerlina iſt mindeſtens ebenſo groß. Ich glaube, auch der Dichter hat das harmloſe Naturkind zeichnen wollen, der Muſiker aber ganz ſicher.

Was nun an Zerlina geſündigt wird, das ſchadet auch dem Maſetto. Je raffinierter ſie dargeſtellt wird, deſto tölpelhafter er; das ſoll dann als Kontraſt Effekt machen. Natürlich iſt auch das denkbar. Aber erſtens iſt es eine ſehr billige Komik, einen Bauernlümmel auf die Bühne zu ſtellen, und dann iſt damit gar nichts gewonnen. Soll denn Don Giovanni recht haben, wenn er dem kleinen Bräutchen weismacht, es ſei viel zu gut, zu hübſch, zu fein und zu zierlich für einen ſolchen Bräutigam? das darf doch nicht in Wirklichkeit der Fall ſein! Wenn ſie wirklich beſſer zur Geliebten eines Kavaliers taugt, und wenn er wirklich äußerlich und innerlich zu grob für ſie iſt, dann hat es gar keinen Sinn, ſie für ihn zu retten; dann wird es zwiſchen ihnen dauernd nicht guttun. Gewiß iſt er eiferſüchtig, aber nicht ohne Grund; gewiß wird er handgreiflich, aber es bleibt ihm auch nichts anderes übrig. Denn dem genialen Verführer gegenüber iſt er wehrlos, nicht aus Dummheit, ſondern aus Ehrlichkeit. Mit gleichen Waffen kann er ihn nicht bekämpfen; alſo greift er zu ſeinen eigenen, und da verfährt er allerdings nicht elegant, aber mit gewinnender Treuherzigkeit, der eine gewiſſe bäueriſche Schlauheit ganz wohl anſteht. So iſt auch dieſer Charakter, richtig verſtanden, gar nicht ſo unintereſſant. Daß er luſtſpielmäßig ausgenützt wird, liegt

darin begründet; aber ins Lächerliche darf auch er nicht gezogen erscheinen. Der Dichter hat schon gerade genug getan: Masetto wird gehänselt und geprügelt; das braucht nicht noch bis zur Karikatur übertrieben zu werden. Denn es soll doch ein Schlaglicht von hier aus auf die Hauptidee der Oper fallen: Don Giovanni bedroht die Unschuld, und der Biedermann hat zum Schaden auch noch den Spott zu tragen.

Damit sind wir nun zu dem Titelhelden selbst gelangt und stellen die Frage, was für ein Bild von ihm wir uns zu machen haben. Zunächst ist er jedenfalls das, was man seitdem sprichwörtlich mit einem „Don Juan" bezeichnet. Darauf legt der Text großes Gewicht, am stärksten in der berühmten „Registerarie" des Leporello. Da wird von dem altbewährten Kunstgriff Gebrauch gemacht, den Helden von seiner Umgebung schildern zu lassen, hier also den Herrn von seinem Diener. Gerade die Arie ist ganz unqualifizierbar übersetzt. Sie schildert nicht nur, wieviel Eroberungen zu verzeichnen sind, sondern vor allem, wie Don Giovanni vorgeht, ohne Wahl und ohne Schonung. Alles wird aufgezählt, jedes erdenkliche weibliche Wesen, von der Vornehmsten bis zur Geringsten, jedes Alter, jedes Temperament, von der Schönsten bis zur Häßlichsten, jede Gestalt, jede Individualität. Bei jeder ist es ein anderer Grund, der die Begierde reizt. Mit erstaunlicher Genauigkeit folgt die Musik hier dem Wortlaut des Textes, weil er so wichtig und charakteristisch ist; und alle Feinheiten werden durch den Blödsinn verwischt, den der Übersetzer singen läßt. Da konnte man freilich behaupten, Mozart mache nur Musik aufs Geratewohl! Zwei Beispiele genügen: „e la grande maestosa" — „und die Große (liebt er), weil sie so majestätisch ist" ist so wiedergegeben: „und dann jede preiszugeben, das ist sein verdammtes Leben". Davon ist ja gar keine Rede, in der ganzen Arie nicht, bis zum Schluß. Und womöglich noch ärger: „mà passion predominante è la giovin principiante" — „ganz besonders abgesehen hat er es auf die erste Jugendblüte" ist übertragen: „Hunderte vor Gram verderben und an gelber Bleichsucht sterben". Sollte man eine derartige Geschmacksverirrung für möglich halten? Das ist unbeanstandet hundert Jahre lang gesungen worden; und damit ist eine Stelle ruiniert, die uns menschlich wie künstlerisch wertvoll sein muß. Denn sie zeugt von Mozarts keuschem Empfinden, gerade weil sie so heikeln Inhalts ist. Das ist ja

des „Don Juan" abscheulichste Sünde, daß er die jugendliche Unschuld verführt und verderbt. Und das läßt Mozart pianissimo singen, als schäme sich selbst Leporello, es laut zu sagen. Max Zenger hat das Verdienst, auf diesen feinen Zug besonders aufmerksam gemacht zu haben.

Endlich heißt es zusammenfassend: „purchè porti la gonnella, voi sapete quel che fà" — „wenn's nur ein Weiberrock ist, so wißt ihr selbst, wie er's dann macht". So weit führt den Dichter das Bestreben, den leibhaftigen „Don Juan" uns vor Augen zu stellen, vor dem kein weibliches Wesen sicher ist. Diese Charakteristik ist drastisch, aber sie erregt schwere Bedenken. Lassen wir das moralische Moment ganz bei Seite, so müssen wir doch sagen: dieser Don Giovanni imponiert uns wenig. Was ist das für ein sinnliches Begehren, das gar nichts mehr unterscheidet? Weniger wäre mehr gewesen. Das ist ja ein ganz gewöhnlicher Weiberhengst von tierischer Unersättlichkeit; von Geschmack, von Raffinement ist gar keine Rede mehr. Was sonst Lebemann oder Roué heißt, Schürzenjäger oder Weibernarr, das ist ja alles noch Gold gegen diesen tollen Draufgänger; alles menschliche und künstlerische Interesse ist durch diese Schilderung gefährdet. Nun ist es freilich nur Leporello, der sie entwirft, und es ist sein bornierter Standpunkt, der sie diktiert: er sieht es eben mit seinen Augen an. Aber auch so geht es sehr bedenklich nahe an die Grenze dessen, was uns noch interessieren kann; und dann tritt diese Arie, eine der allerbedeutendsten der ganzen Oper, viel zu sehr in den Vordergrund, als daß ihr so leicht ein Gegengewicht entgegenzustellen wäre. Es ist auch nicht zu leugnen, daß der Don Giovanni vorwiegend in diesem Sinn als „Don Juan" gefaßt worden ist. Was hilft es, wenn man der Sache einen volltönenden Namen gibt, wenn man von unerhörtem Lebensdrang spricht, für dessen Betätigung es keine Grenzen, für dessen Befriedigung es kein Maß gibt, der erbarmungslos alles opfert, was ihm begegnet? Hat man sich doch nicht gescheut, diesen „Don Juan" mit Faust zu vergleichen, der auch über alles hinausstrebe, was dem Menschen als Ziel gesetzt sei. Das sind Phrasen; davon steht nichts im Text. Es steckt in solchen Deutungen nur das vollberechtigte Eingeständnis der Unzulänglichkeit: wenn wir von Don Giovanni nichts anderes erfahren, als daß er ein „Don Juan" ist, so wird eine Motivierung für seinen Frevel an dem Komtur nimmermehr gewonnen.

Wir müssen also weiter suchen. Die einseitige Auffassung ist nicht falsch, wenn wir sie gebührend einschränken; und sie kann uns zur Erkenntnis leiten, wenn wir fragen, wie das möglich sei, wie dem Unwiderstehlichen tatsächlich kein Opfer zu entrinnen vermöge. Leporello versucht gar nichts zu erklären; er konstatiert nur die Tatsache, und wir dürfen ihm glauben, wenn er auch übertreibt. Aber das muß doch ein ganz besonderer Mann sein, dem alles gelingt; mit den gewöhnlichen Begriffen von einem „Don Juan" kommen wir da nicht durch. Eine ganze Reihe hervorragender Eigenschaften muß er siegreich in sich vereinigen, nicht die allein, durch die man gemeinhin Weiber betört. Wenn selbst eine Elvira ihm zum Opfer fällt, muß er wahrhaft vornehm scheinen können; der kleinen Zerlina gegenüber muß er den wahrhaft Gütigen spielen, ebenso in der Szene mit Donna Anna und Ottavio den wahrhaft Ritterlichen. Vollendete Verstellungskunst reicht dazu nicht aus: glaubhaft könnte er nicht auf die Dauer so vielerlei Komödie spielen. Die Anlagen zu alledem, was er vortäuscht, muß er in sich tragen, reichbegabt in jeder Richtung, geradezu genial. Es fehlt ihm nur der sittliche Halt: er ist frivol. Aber sein überlegener Spott, sein ironisches Lächeln weisen nicht nur auf Verachtung aller Sitte, sondern zugleich auf geistige Schärfe und Beweglichkeit, auf eine Mischung von Denken und Empfinden, die auf edlerer Grundlage zu wahrem Humor hätte erblühen können. Alle diese Gaben des Geistes und des Herzens, getragen von einem prachtvoll schönen Körper, vollenden das Zauberhafte, das Hinreißende, das Unwiderstehliche seines Wesens. Und er ist sich dessen bewußt: er macht einen Gebrauch davon, der in seiner sieggewohnten Sicherheit der Anmut nicht entbehrt. Außerordentlich wichtig ist sein Stimmklang: wenn er es darauf anlegt, muß er berückend sein. Damit ist dem Sänger, nicht nur dem Darsteller, eine ebenso schwierige wie dankbare Aufgabe gestellt.

Es ist oft hervorgehoben worden, daß Don Giovanni so wenig zu singen hat. Außer der berühmten sogenannten „Champagnerarie" nur das Ständchen und die kleine F-dur-Arie, die sehr fein gemacht ist, aber keine Gelegenheit gibt, zu glänzen. Dafür wird die „Champagnerarie" umsomehr als Paradestück betrachtet und behandelt. Warum nur gerade in dieser Oper so törichte Beinamen üblich sind? die dummen Übersetzungen

sind daran schuld: „treibt der Champagner" — und nun muß Don Giovanni ein Glas Sekt in der Hand halten und darauf losſingen, ſo raſch wie möglich; denn offenbar iſt es ein Virtuoſentrinklied, bei dem es darauf ankommt, Kehlfertigkeit und Zungengeläufigkeit zu zeigen, bis man kein Wort mehr verſteht und das Orcheſter nicht mehr mitkann. Daß der Text kein Wort von Champagner enthält, daß es dem Don Giovanni gar nicht einfällt, Wein zu trinken, das iſt natürlich ganz gleichgültig. Er will etwas mit dieſer Arie, nur nicht das, was man hineinlegt: nicht ſich will er berauſchen, ſondern ſeine Gäſte trunken machen, um dann Zerlina in ſein Kabinett zerren zu können — dazu gibt er dem Leporello Anweiſung. So charakteriſiert er ſich hier ſelbſt, nicht als Schlemmer, nicht als Gourmand, ſondern in ſeiner erſchreckend brutalen Frivolität; und es wäre gut, das richtig zu betonen. Das Ständchen dagegen, das er nicht der Elvira, ſondern ihrem Kammermädchen bringt, wird meiſtens viel zu ſentimental genommen und damit aller Charakteriſtik beraubt. Er ſingt es mit nachläſſiger Liebenswürdigkeit; der Text enthält diejenigen Wendungen, die für eine Zofe genügen, und die Muſik geht auch nicht tief, aber ſie iſt entzückend in ihrem Wohllaut und originell mit der Mandolinenbegleitung. So bleibt noch das Duett mit Zerlina und außerdem eine Fülle von einzelnen kleineren Stellen, die alle entſprechend charakteriſiert werden müſſen, bis zu dem flüchtigſten Rezitativ.

Das entſcheidende Moment iſt nun aber folgendes. Don Giovanni hat bei all ſeinen Unternehmungen Glück gehabt; jetzt verläßt es ihn. Das will uns der Dichter offenbar recht deutlich und eindringlich vorführen: das Attentat auf Donna Anna mißlingt, und die kleine Zerlina entgeht ſeinen hartnäckig fortgeſetzten Nachſtellungen. So ſteht die Sache ſchief: von ſeinen zahlloſen Eroberungen bekommen wir ſehr viel zu hören, aber nichts zu ſehen. Daß er dadurch ironiſiert werden ſoll, dünkt mir unwahrſcheinlich. Wir erleben die Wendung; nur müßte ſie viel kräftiger herausgearbeitet ſein. Gemeint iſt ſie ohne Zweifel ſo: ſeit dem Frevel an dem Komtur iſt es aus mit Don Giovannis Erfolgen; es geht dem Ende zu. Und das wäre eben in der Hauptſache wieder entſchieden ernſt zu nehmen; die Überladung mit komiſchem Beiwerk beeinträchtigt die dramatiſche Wirkung. Vielmehr muß es ſich nun klar erweiſen, daß

Don Giovanni nicht nur ein frecher „Don Juan" ist, sondern ein ganzer Mann. „Mà non manca in me coraggio" singt er am Schluß des ersten Aktes; und das ist nicht bloß schneidig, wie er sich hier, nur einen Augenblick aus der Fassung gebracht, mit dem Degen in der Faust durch die ihn bedrohenden Feinde den Weg ins Freie bahnt. Er hat in höherem Sinn den Mut, alle Konsequenzen seines Wesens und seiner Handlungen auf sich zu nehmen: er ist ein energischer, tapferer Charakter. Dadurch wird er zwar moralisch nicht besser, aber dramatisch bedeutender. Keine Idee von Furcht, Reue, Scham, kein Gedanke an Rückzug. Hat das Schicksal ihn bisher verwöhnt, solang er sündigte, so wird er ihm trotzen, wenn es ihn strafen will. Das hätte uns der Dichter zeigen sollen, statt aller unnötigen Späße; das würde unser Interesse ganz gewaltig steigern. Damit müßte die Szene auf dem Kirchhof motiviert werden. Da Ponte läßt ihn zufällig dahin gelangen; wir müßten den Eindruck haben, daß er, je näher der Katastrophe, desto tollkühner wird und nun nicht mehr Mädchen und Frauen angreift, sondern im verblendeten Frevelmut sogar die Toten lästert. Sein Lachen auf dieser Stätte des Friedens und der Grabesruhe muß uns durch Mark und Bein gehen, nicht wie lästerliche Entweihung eines sonst heilig gehaltenen Ortes, sondern geradezu wie eine verwegene Herausforderung alles dessen, wovor sonst jeder Mensch eine gewisse ehrerbietige Scheu bewahrt. Daß er den Komtur erstochen hat, war noch entschuldbar und jedenfalls kein Mord; weniger die Tat selbst als ihre Veranlassung war empörend. Daß er die Statue einlädt, mit ihm zu Abend zu speisen, ist grauenerregend: den ganzen „Don Juan" vergessen wir, wenn er die Majestät des Todes beleidigt. Und es ist unerläßlich, daß er das in großer, stolzer Haltung tut, ja nicht wie in einer willkürlichen Anwandlung frecher Laune, sondern hoch aufgerichtet, mit dem Degen an den Marmor schlagend, sein wahres Wesen bis zur dämonischen Furchtbarkeit enthüllend. Es ist kaum zu ertragen, daß der Hasenfuß Leporello sich auffällig bemerkbar macht; wenigstens ist es nicht jedermanns Sache, an solcher Mischung Geschmack zu finden. Und wenn nun zu dem üppig Tafelnden der Geist des Getöteten mitten in den Saal tritt, so befinden wir uns in einer Tragödie. Don Giovanni erkennt, daß die Entscheidung naht: mit frivolem Hohn ist sie nicht aufzuhalten. Aber sich beugen, beten, büßen

mag er nimmermehr; das wäre feig und schwach. Bis zum letzten Atemzug bleibt er der trotzige, der unerschrockene, der tapfere Mann; er erliegt nicht menschlicher, sondern übermenschlicher, ewiger Macht und Gerechtigkeit, die ihn in den Abgrund stürzt.

Es bedarf kaum eines Hinweises auf die Großartigkeit, mit der Mozart diese Szenen darstellt. Schon die kurzen Sätze der Statue auf dem Friedhof gehen hoch über ähnliche Momente bei Gluck hinaus. Das Auftreten des Komturs im Finale aber ist kolossal. Wie mit Posaunenstimme intoniert er seine Oktaven; schauerlich geheimnisvoll sind seine Reden harmonisiert, besonders die vierte: „tu m'invitasti a cena" bis „verrai tu a cenar meco?" — „du hast mich zum Abendessen geladen — wirst du nun auch mein Mahl teilen?" Ebensowenig bedarf es eines Beweises dafür, daß Mozart in diesen Szenen den dramatischen Höhepunkt der ganzen Oper erkannte. Deshalb beginnt ja die Ouvertüre fast genau mit denselben Tönen und Motiven: die ganze Handlung ist in diesen Rahmen gespannt. Und ich meine, für unser Gefühl muß das entscheidend sein: das „heitere Drama" ist sehr ernst!

Von diesem Standpunkt aus bleibt es bedauerlich, daß zumal im zweiten Akt die Komik sich so breit macht, bis an die Grenze der Posse. Leporello soll nur seinem Herrn zur Folie dienen; er ist aber viel zu sehr in den Vordergrund geschoben und auch musikalisch überreich bedacht. Es sei nur an das Es-dur-Sextett erinnert, wie er da um Gnade fleht mit der unnachahmlich heruntergezogenen Septime es : fis, und wie die chromatischen Achtel in den Bläsern dazu heulen. Das wäre ebenso ergötzlich wie seine zähneklappernde Angst in den Szenen mit der Statue des Komturs, wenn es nicht immer die Stimmung zerrisse. Die beliebte Berufung auf Shakespeare ist freilich bequem; aber wissen sollten wir eigentlich, ob wir ein Lustspiel sehen oder ein ernstes Drama. Meinen Standpunkt glaube ich zur Genüge gekennzeichnet zu haben. Gleichgültig ist es gewiß nicht, auf welchen man sich stellt: die Stilisierung der Aufführung hängt davon ab. Niemand wird hohlem Pathos das Wort reden; aber wenn alles auf kleinen, flüssigen, heiteren Ton gestimmt sein soll, werden die Hauptszenen der Größe und Weihe ermangeln. Und das wäre jammerschade!

Muß also der „Don Giovanni" als Gesamtkunstwerk dem „Figaro" weichen, so gibt es im einzelnen umsomehr zu be-

wundern. Eine ganz neue Welt tut sich vor uns auf; und siehe da: Mozart beherrscht und gestaltet sie ebenso souverän. Alles was wir dort zu rühmen hatten, gilt auch hier; beide Opern zusammen eröffnen der dramatischen Musik Ausdrucksgebiete, die sie vorher nicht kannte. Richard Wagner sagt nicht umsonst vom „Don Giovanni": „wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglichster Fülle zu charakterisieren vermocht als hier?" Darum dürfen wir Mozarts Vielseitigkeit gegenüber Beethovens gewaltiger Einseitigkeit preisen: von nun an gab es nichts mehr, das dem musikalischen Empfinden unerreichbar geblieben wäre.

Ebenso unleugbar aber sind und bleiben die beiden Meisterwerke italienische Opern, nach Stoff, Text und Stil. Von einer internationalen Oper, wie Gluck sie träumen wollte, kann niemals die Rede sein. Wohl aber hat Mozart als deutscher Meister die romanische Form mit dem letztmöglichen Gehalt erfüllt. Seine Kraft und seine Innigkeit sind deutsch; darum konnte weder der „Figaro" noch der „Don Giovanni" in Italien heimisch werden. Wer sie aber jemals italienisch gehört hat, der weiß, daß die beste deutsche Übersetzung ein Notbehelf bleibt. Gern und freudig sei es anerkannt, daß man sich neuerdings aufgerafft und um verbesserte Textübertragung bemüht hat. Ebenso um gewissenhaft stilgerechte Einstudierung: München ist darin bahnbrechend vorgegangen. Alles Gewicht wird aber nach wie vor auf möglichst korrekte musikalische Gestaltung zu legen sein; die ist entscheidend. Sie kann durch entsprechende Ausstattung hübsch umrahmt, niemals aber ersetzt, ja kaum in der Wirkung gehoben werden. Was wir hören, nicht was wir sehen, ist bei Mozart entscheidend, und zum experimentieren bleibt kein Raum. Wohl aber ist es von einem deutsch geschulten Opernpersonal sehr viel verlangt, auch den italienischen Stil zu treffen. Das gilt nicht nur vom Seccorezitativ, sondern ebenso von allem andern, was es bei Mozart zu singen gibt. Eine deutsche Aufführung ist darum immer ein Kompromiß; und insofern ist es weit über das Ziel hinausgeschossen, wenn man den „Don Giovanni" als „die Oper aller Opern" preist. Das hat nur dann einen Sinn, wenn man die italienische Oper allein als solche bezeichnet. Mozart selbst hat uns darüber hinausgeführt; das werden wir bald inne werden.

Zunächst allerdings regte und rührte sich noch nichts; vielmehr zeitigte der „Figaro“ eine weitere italienische Opernfrucht. Er war im August 1789 mit erneutem Beifall in Wien gegeben worden; und daraufhin erhielt Mozart den Auftrag, das dramma giocoso „Così fan tutte ossia la scuola degli amanti“ — „So machen es alle oder die Schule der Liebenden“ zu komponieren. Am 26. Januar 1790 war die erste Aufführung; der Erfolg war nicht sehr nachhaltig, und bis heute hat sich diese Oper die Gleichschätzung mit ihren berühmten Schwestern nicht zu erringen vermocht. Ziemlich allgemein wird bedauert, daß Mozarts herrliche Musik an ein solches Machwerk von Text verschwendet sei. Da Ponte, der ihn auch diesmal verfaßt hatte, lieferte darin kein Meisterstück, und Poetenruhm trägt ihm diese Leistung nicht ein. Allein die wunderschöne Musik legt uns die Verpflichtung auf, nicht etwa die Schwächen des libretto zu beschönigen, wohl aber seinen Charakter richtig zu erkennen und zu beurteilen.

Schon der Titel ist nicht genau übersetzbar; denn „tutte“ heißt „alle“ als weibliche Mehrzahl (männlich tutti). Da Ponte hat hier ohne Vorlage selbständig erfunden: es ist eine übermütige Geschichte. Zwei Offiziere wetten mit einem alten Hagestolz (filosofo!) auf die Treue ihrer Damen. Schon das widerspricht unsern Begriffen von Ritterlichkeit, gar wenn es wirklich die „Bräute“ sein sollen, für die wir poetischeres Zartgefühl beanspruchen. Es wird verabredet, die Mädchen (Schwestern) zu prüfen: die Offiziere nehmen Abschied, angeblich um mit ihrem Regiment ins Feld zu rücken. Bald kehren sie verkleidet zurück, um als vornehme albanesische Kaufleute um die Gunst der Damen zu werben, und zwar, damit die Sache noch pikanter herauskommt, über Kreuz: jeder bestürmt die Braut des Freundes mit Liebesbeteuerungen. Erst bleiben die Mädchen standhaft; da behaupten die zurückgewiesenen Freier Gift genommen zu haben und werden von einem rasch herbeigerufenen Arzt nur mit Mühe wieder ins Leben zurück magnetisiert. Nun finden sie allmählich Erhörung, und zuletzt wird ein Notar geholt, um die Ehekontrakte auszufertigen. Kaum haben die Damen unterzeichnet, so kommen die Offiziere zurück; die beschämten Mädchen müssen ihr Unrecht eingestehen und demütig um Verzeihung bitten, die ihnen gern gewährt wird.

Das ist also eine recht abgeschmackte Komödie mit dem ver-

brauchten Apparat von Verkleidungen und Vertauschungen, mit wenig Witz und zweifelhafter Pointe. Daran läßt sich nichts ändern; im Gegenteil: als Possenspiel, als richtige Karnevalsoper muß es gegeben werden; keck und flott soll uns die Darstellung gar nicht Zeit lassen, irgend etwas ernst zu nehmen. Hier ist der Ton am Platz, der für den „Figaro" und den „Don Giovanni" nicht taugt; wird er eingehalten, so kann ihrerseits die Musik wirken, und die vollbringt dann Wunder. Zwar darüber kann sie nicht hinwegtäuschen, daß der zweite Akt viel lahmer verläuft als der erste — das passiert also dem Textdichter hier wieder. Und das Ganze sinnvoll oder gar poetisch zu gestalten, gelingt Mozart auch hier nicht. Aber er haucht dem Maskenspiel soviel Leben und Bewegung ein, daß wir ihm mit Vergnügen folgen. Vor allem wird das Schwesternpaar gegensätzlich charakterisiert: Fiordiligi ist die innigere und darum standhaftere, Dorabella die leidenschaftlichere und darum wankelmütigere. Leider sind Ferrando und Guglielmo weniger auseinandergehalten. Eine gute Figur ist der alte Alfonso mit seinem wohl auf Erfahrung gegründeten Mißtrauen gegen weibliche Tugend. Der eigentliche Kobold des Stückes aber ist Despina, das schnippische, kokette, temperamentvolle Kammermädchen, das mit Wonne auf jede Intrige eingeht, ihren Gebieterinnen an schlagfertiger Laune weit überlegen ist und unbedenklichste Salonmoral predigt. Sie spielt die Rolle des Arztes und des Notars; denn Alfonso hat sie bestochen, den von ihm eingeführten Fremden die Wege zu den Herzen der Damen zu ebnen. Das amüsiert sie königlich, und so erhalten wir eine in ihrer Art sehr charakteristische Figur. Die Musik sorgt dafür, daß sie nicht frech wird; das gibt auch der Darstellerin genau die Grenze an, die sie nicht überschreiten darf, ohne aus der Rolle zu fallen.

Wenn Mozart nun über diesen Stoff und Text das entzückende Gewebe duftigster Melodien spannte, so tut es uns freilich leid um all die Feinheit und Grazie. Und nicht nur heitere Weisen singt er, nicht nur Farben läßt er aufleuchten und Funken sprühen: wo es irgend möglich war, schlägt er Herzenstöne an. Die kann er nicht verleugnen; auch diese Partitur enthält wunderbare Nummern. So gleich das Abschiedsquintett in F-dur und das darauffolgende Terzett in E-dur. Die Ensembles dieser Oper sind ganz besonders herrlich: das

Sextett und die beiden Finales reihen sich denen im „Figaro" und „Don Giovanni" ebenbürtig an. Auch in den Sologesängen steht sehr viel Schönes, doch sind es ihrer zuviele. Umso bewunderungswürdiger bleibt es, wie Mozart für die Entwicklung der Stimmungen und den Wechsel der Beziehungen in unerschöpflicher Erfindung und Gestaltung sprechenden Ausdruck findet.

Zwei stilistische Merkwürdigkeiten sind noch hervorzuheben. Das Motto „così fan tutte" wird im Andante der Ouvertüre und kurz vor ihrem Schluß rein instrumental angeschlagen; gesungen ertönt es erst sehr viel später, vor dem zweiten Finale am Schluß der kurzen Kavatine Alfonsos. Das ist also eine Vorausnahme. Als Gegenstück finden wir eine Rückbeziehung: Dorabella hat sich von Guglielmo Ferrandos Medaillonporträt abnehmen lassen; er gibt es ihr bei der beschämenden Aufklärung spöttisch zurück und bedient sich dabei der Melodie ihres Duetts, also eines Erinnerungsmotivs. Sieben Nummern liegen dazwischen. Dafür wird also weittragendes musikalisches Gedächtnis vorausgesetzt; nur dann wirkt die beabsichtigte Ironie.

Alle Versuche, das Textbuch irgendwie befriedigender umzuarbeiten, sind fehlgeschlagen und haben nur Verwirrung angerichtet; meistens sind sie nur noch geschmackloser und unwahrscheinlicher als das Original. Es bleibt gar nichts übrig als dieses zu lassen, wie es ist; und es ist ein Verdienst der mustergültigen Neueinstudierung in München, daß sie dazu den Mut hatte. Ähnlich wie im „Idomeneo", wenngleich aus ganz entgegengesetzten Gründen, gilt es auch hier, das Einzelne zu genießen und den unbefriedigenden Gesamteindruck in Kauf zu nehmen. Dann bleiben wir vor dem unersetzlichen Verlust bewahrt, den es bedeuten würde, wenn die Musik dieser Oper nicht mehr von der Bühne aus zu uns spräche. Mit dem Vollgefühl der Erleichterung aber vernehmen wir es, daß dieser Tribut der letzte war, den unser Meister der fremden Kunstform zu zollen hatte, und daß ihm der Lohn für seine Selbstverleugnung endlich doch erblühte. Es war allerhöchste Zeit!

9. Die Zauberflöte.

Wenn der deutsche Kunstfreund vielleicht hofft und erwartet, daß deutscher Sinn und deutsches Kunstempfinden nun endlich hätten erwachen und die Schaffung einer deutschen Oper verlangen oder wenigstens ermöglichen sollen, so irrt er sich freilich gründlich. Daß wir die „Zauberflöte" erhalten haben, verdanken wir keinem Aufschwung, keiner enthusiastischen Anstrengung; wohl nie ist ein solches Kunstwerk aus so trivialem Anlaß entstanden wie dieses. Ebendarum muß man seine Vorgeschichte kennen. Der Text ist bekanntlich von Schikaneder verfaßt; ob wir's ihm gönnen oder nicht: sein Name hat damit die Unsterblichkeit neben Mozart gewonnen. Und auch hier gehört zwar garnichts dazu, um ein wertloses Produkt zu verdammen; es ist aber absolut notwendig, ein motiviertes Urteil zu fassen.

Emanuel Schikaneder, geboren 1751, war schon 1780 in Salzburg mit Mozart bekannt geworden und hatte ihn damals veranlaßt, die Musik zu dem Schauspiel „Thamos, König von Aegypten" von Gebler zu schreiben. Es sind so prachtvolle Chöre, daß eine Verwertung in Konzertaufführungen dringend befürwortet werden muß; auch das Baßsolo ist dankbar, und die melodramatischen Stücke sind mindestens sehr interessant. Es geht hier wie mit der „Preziosa" von Weber: das Drama ist für uns unmöglich, und darunter wird herrliche Musik begraben. Nach einem richtigen Vagantenleben als Schauspieler, Sänger, Dichter, Regisseur und Theaterdirektor hatte Schikaneder 1787 das Theater auf der Wieden in Wien übernommen. Trotz aller Routine und aller Spekulation auf den Geschmack des Publikums befand er sich, da er zu wirtschaften nicht verstand, alle Augenblicke in Geldverlegenheit; und eine solche trieb ihn im März 1791 an, bei Mozart Hilfe in der Not zu suchen. Um sich ein Kassenstück zu sichern, wollte er eine effektvolle Zauberoper schreiben; Mozart sollte sie komponieren. Hieß das nicht dem Meister des „Figaro" und des „Don Giovanni" eine unerhörte Zumutung stellen? dürften wir uns wundern, wenn Mozart erklärt hätte, „solches Zeug" komponiere er nicht? Aber er wies Schikaneder nicht ab; mag sein, daß seine Gutherzigkeit dabei mitsprach. Entscheidend war ein anderes Moment. Es wird uns bezeugt, daß er äußerte: „eine Zauberoper habe ich noch

nicht komponiert; wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu". Das klingt enttäuschend bescheiden, als habe es ihm an Selbstvertrauen gefehlt; wir müssen es aber positiv verstehen lernen. Er sah eine neue Aufgabe vor sich und war sich sofort bewußt, daß eine stilistisch neue Leistung gefordert sei; damit zwingt er uns, die „Zauberflöte" in ihrer bedeutenden, ja epochemachenden Eigenart zu erkennen.

Schikaneder wählte seinen Stoff aus Wielands „Dschinistan". Da er mit einem „Oberon", den Giesecke nach Wieland dichtete und Wranitzky komponierte, großen Erfolg gehabt hatte, so sollte es wieder etwas Ähnliches werden. Das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" schien ihm dazu geeignet, und er bearbeitete es mit gewohnter Emsigkeit. Mozart machte sich auch sofort an die Arbeit; bis gegen den Schluß des ersten Aufzugs war er schon damit gelangt. Da brachte die Konkurrenzbühne in der Leopoldstadt gleich zwei Zauberopern von Wenzel Müller heraus: „Kaspar der Vogelkrämer" und „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither" nahmen das voraus, was Schikaneder machen wollte; dasselbe Märchen war benutzt, und nun war guter Rat teuer. Der alte Theaterpraktikus wußte sich aber zu helfen. Um seine Oper nicht als Abklatsch erscheinen zu lassen, stellte er mit verblüffender Gewandtheit sein ganzes Poem einfach auf den Kopf! Das war unleugbar originell und hatte wichtige Folgen.

Wir haben einen typischen Märchenstoff vor uns: die gute Fee, der ein böser Zauberer die schöne Tochter raubt, und den tapferen jungen Prinzen, der diese befreit. Daraus wurde nun umgekehrt die böse Fee und der edle Weise, der das Mädchen im höheren Sinne erziehen und ihrem Liebesbund mit dem Prinzen die rechte Weihe geben will. Das ließe sich wohl auch hören; allein Schikaneder nahm sich, da er es sehr eilig hatte, gar nicht die Mühe, das Ganze entsprechend umzuarbeiten. Der Eingang blieb stehen, und daraus ergibt sich notwendige Inkonsequenz: die Entwicklung entspricht nicht der Anlage, der Schluß nicht dem Anfang. Daher die vielen Widersprüche, die wir zu berühren haben werden. Nur zum Teil werden sie durch eine neue Idee aufgewogen. Giesecke soll geraten haben, den Sarastro zur Verherrlichung der Freimaurerei zu benutzen. Das war klug spekuliert: denn eben damals begann man, im Gegensatz zu der Richtung Kaiser Josefs II., die Freimaurer zu verdächtigen und

zu verfolgen. Es versprach also einen guten Effekt, wenn sie hier idealisiert wurden. Ob damit dem Orden gedient war, ob die Darstellung dessen Sinn und Bedeutung traf, ob das Publikum sie richtig verstand, das braucht uns alles nicht zu kümmern. Die Hauptsache ist die: Mozart war dafür begeistert; das entscheidet.

Wir kennen seine Beziehungen zur Loge „zur gekrönten Hoffnung" ziemlich genau. Er wurde Freimaurer, weil er hier Ideale verwirklicht glaubte, die ihm teuer waren: Brüderlichkeit, Menschenliebe, Mildtätigkeit, Freundestreue, kurz wahre Humanität. Mit seiner gut katholischen Überzeugung geriet er dadurch nicht in Widerspruch; hat er ja andererseits zeitlebens gegen das pfäffische Wesen geeifert und ist doch ein treuer Sohn seiner Kirche geblieben. Daß es ihm gelang, seinen Vater zum Eintritt in den Orden zu bewegen, beweist uns, wie ernst es ihm war mit der Betätigung freimaurerischer Ideale, und wie fraglos ihre Vereinigung mit streng konfessionellem Christentum nicht etwa nur dem jungen, sondern auch dem alten Mann erschien. Lesen wir vollends das, was der Sohn dem Vater wiederholt über den Tod und das Sterben schreibt, so gewinnen wir den Eindruck, daß er über die letzten Ziele des Lebens sehr tief dachte und sie heilig empfand. Jedenfalls stellen sich die gesamten Tugenden, deren Pflege er in der Loge verwirklicht glaubte, wie Potenzierungen seines eigenen Wesens dar; kein Wunder, daß er sich dafür einsetzte. Ein Reihe von Kompositionen, darunter die wunderschöne „maurerische Trauermusik" (Köchel 477), sind dem Freimaurerbunde gewidmet; in der „Zauberflöte" aber ist er gekrönt.

Denn nun gewann der Stoff mit einem Schlag eine für Mozarts Schaffen geradezu unvergleichlich wertvolle Idee: Sieg des Lichtes über die Finsternis, des Guten über das Böse, des Ideals über alle seine Feinde — wie wir es umschreiben wollen, ist ganz gleichgültig. Nicht theoretisierend, nicht moralisierend, sondern in dramatischer Lebendigkeit ist diese Idee gestaltet. Das hat jeder große Künstler auf seine Weise getan; Mozart fand hier die denkbar günstigste Grundlage, um es auf eigene Art zu vollbringen. Mit einem Male erscheint uns der Stoff in ganz neuer Bedeutung; ich würde sagen: in symbolischer, wenn ich nicht fürchtete, damit den Anschein von bewußter, prinzipieller, oder von geheimnisvoll mystischer Auffassung zu erwecken. Beides

wäre gleich verkehrt. Die „Zauberflöte" will nicht predigen und erbauen, sondern uns unmittelbar lebendig packen und überzeugen. Die Musik ist es, der wir glauben; und wenn irgendwo, dann hat hier der Wortlaut des Textes an sich nichts zu sagen. Wenn man ihn als geschmacklos und sinnlos gebrandmarkt und andrerseits zu seiner Verteidigung sich auf Goethe berufen hat, der bekanntlich eine Fortsetzung der „Zauberflöte" dichtete, so wage ich zu behaupten: und wenn ein Goethe statt dem Schikaneder Mozarts Textdichter gewesen wäre, die Musik hätte nicht wundervoller werden können. Hier lernen wir endgültig verstehen, daß Mozart nicht den Text als solchen komponierte, sondie darin verborgene, vom Verfasser kaum geahnte Idee. Der Musiker ist der Dramatiker; und seine Gedanken und Empfindungen sind es, die uns bestimmen. Wieder pflegt man zu sagen, er habe den blöden Text geadelt; wieder müssen wir das ablehnen. Nein, er hat seine eigene „Zauberflöte" geschaffen; und Schikaneders Verse klingen uns nun daraus entgegen, als seien sie der freilich unzulängliche Niederschlag Mozartschen Geistes. Sogar der gesprochene Dialog macht uns nicht mehr irr; man soll ihn nur unangetastet lassen und sich ruhig trauen, ihn so zu sprechen, wie er geschrieben ist. So erklärt sich der seltsame Widerspruch, daß die „Zauberflöte" den einen als eine törichte Kinderei, den anderen als ein unbegreifliches Wunderwerk erscheint.

Tamino und Pamina sind das deutsche Liebespaar schlechthin: sie jung und schön, innig und sinnig, er ritterlich, mutig, und dabei zart und feinfühlig und für alles Edle und Hohe schwärmerisch veranlagt. Was verschlägt es uns, daß er sich vor der Schlange fürchtet und den drei Damen sein Leben verdankt? er ist ja waffenlos! Nicht durch Körperkraft zeichnet er sich aus, sondern durch seelische Tiefe. Ich werde seine erste Arie und die Tempelszene mit dem Sprecher noch näher zu erläutern haben. Der Jüngling zeigt sich würdig, in die Mysterien der Priesterschaft eingeweiht zu werden: er besteht alle Prüfungen und verdankt Sieg und Glück seiner inneren Läuterung als Mann. Pamina ist echt und recht verliebt: der Text zeichnet sie hypernaiv, die Musik wahrhaft kindlich, bis sie zum Bewußtsein erwacht und dem Sarastro mit unerschrockenem Mut zur Wahrheit entgegentritt. Das ist ein Moment von ebenso großer sittlicher wie poetischer Bedeutung. Unbeschreiblich aber wirkt der leise Duft von träumerischer Schwermut, der sich über sie breitet und

ihre liebliche Erſcheinung verſchleiert und verklärt. Ihre g-moll-Arie — wieder die Tonart, die wir bei Mozart als beſondere Herzensſprache kennen — gewinnt ihr unſere volle Teilnahme.

Die Königin der Nacht iſt zuerſt die troſtloſe Mutter: ergreifend tönt ihre Klage in dem Largo ihrer erſten Arie, das wieder in g-moll ſteht. Über das Allegro in B-dur und die zweite Arie in d-moll wird noch zu handeln ſein. Es genügt nicht, ein „böſes Weib“ auf die Bühne zu ſtellen; das wäre keine ebenbürtige Gegnerin des Saraſtro. Großartig, dämoniſch, als gefährliche Feindin des Ideals muß ſie erſcheinen.

Saraſtro dagegen iſt vor allem würdig und vornehm zu faſſen. Wie der Osmin in der „Entführung“ für die komiſchen, ſo iſt er das Prototyp für die ernſten Baßrollen, der Prieſterkönig, Menſchenkenner und Menſchenfreund, der väterliche Führer und Berater. Sein berühmtes Gebet mit Chor an Iſis und Oſiris (in F-dur) kann gar nicht weihevoll genug geſungen werden; ſteif und kalt darf es aber deshalb nicht bleiben! Hohes Bewußtſein ſeiner Sendung und warme Freude an ihrer Erfüllung muß daraus hervorleuchten. Inniger und intimer iſt die E-dur-Arie „in dieſen heil'gen Hallen“, die mit Recht ſo überaus populär geworden iſt. Nur ſchade, daß, wie die ganze Rolle, ſo beſonders dieſes Stück als Stimmprobe betrachtet und durch Stimmprotzerei entweiht wird. Ein tiefes e hat Mozart gar nicht hingeſchrieben; die Arie iſt nicht dazu da, um es in willkürlicher Abänderung des Schluſſes anzubringen. Für die dramatiſche Lebendigkeit und menſchliche Glaubwürdigkeit des ganzen Charakters aber iſt ſein liebenswürdiger Humor ſehr wichtig und ja nicht außer acht zu laſſen. Er äußert ihn nicht nur in der Beſtrafung des Monoſtatos, ſondern ganz beſonders der Pamina gegenüber, wie ſie als Schuldige vor ihm kniet und ihren Fluchtverſuch eingeſteht. Der „böſe Mohr“ iſt nur die negative Veranlaſſung geweſen; lächelnd durchſchaut der Weiſe das Mädchenherz. Er braucht nicht erſt in ſie zu dringen; er weiß: „du liebeſt einen andern ſehr.“ Nun kann und will er ſie nicht zwingen; aber zu ihrem eigenen Beſten gibt er ihr die erſehnte Freiheit noch nicht. Das vielbeſprochene tiefe „doch“ nehme ich nicht pathetiſch, ſondern humoriſtiſch, ebenſo die Geberde dazu: mit dem Finger drohend und zugleich gütig lächelnd, als wollte er ſagen: „liebes Kind, ich ſorge beſſer für dich, als du es glaubſt und deine Mutter es verſteht“ — nicht als Schulmeiſter oder

gar als Tyrann, sondern als väterlicher Freund. Der Grundzug seines Wesens bleibt allerdings ernst; und großartig verkündet sein letztes Rezitativ (in B-dur) den Sieg des Ideals.

Monostatos ist ein Beweis dafür, daß ursprünglich ein böser Zauberer gedacht war. In Saraſtros Reich hat er logischer Weise nichts zu suchen; wohl aber entspricht es seiner schwarzen Seele, daß er zur Königin der Nacht übergeht. Ebenso klar ist es, daß die drei Damen und die drei Genien (Knaben) ursprünglich im Dienst der guten Fee stehen. Die Damen sind von Mozart sehr liebenswürdig geschildert: der Anflug von Koketterie, wie jede bei dem schönen Jüngling wachen will, und der harmlose Humor, mit dem sie dem Papageno das Schloß an sein Plappermaul hängen und es ihm später wieder abnehmen, paßt absolut nicht in das Reich der Finsternis, in das sie schließlich gestürzt werden. Noch auffallender ist es, daß die Lichtgestalten der Genien (Knaben) erst im Auftrag der Königin der Nacht erscheinen und dann urplötzlich im Weisheitstempel wieder auftauchen. Die Umstülpung des ganzen Stoffes macht sich hier empfindlich geltend; Mozart konnte sie auch weder hindern noch vertuschen. Die entzückende Musik aber läßt uns nicht den leisesten Zweifel empfinden, daß wir holde Geister vor uns haben.

Endlich ist das komische Element durch Papageno und Papagena vertreten. Es war Schikaneders ureigenste Erfindung, ihnen ein Federkleid anzudichten. Er spielte selbst den Papageno und ließ sich im Kostüm in Kupfer stechen, um das „Arienbuch", wie man damals sagte, damit wohlgefällig zu schmücken. Etwas Besonderes gedacht hat er sich dabei schwerlich. Da unserm Geschmack gerade diese Einkleidung recht fernliegt, könnte man sie ja schließlich durch irgendwelche andere ersetzen; besser wird man sie aber belassen. Denn was Papageno sein soll, ist doch ohne weiteres verständlich: nicht nur der lustige Diener, sondern der ganz naive Bursch, den es absolut nicht nach Veredelung gelüstet, zumal wenn er sie durch Gefahren und Opfer erkaufen sollte. Er ist also Taminos Folie: Naturmensch, geschwätzig, furchtsam und eben dadurch komisch. Aber doch keine Possenfigur! Denn sein Humor hat etwas so treuherziges und seine Verliebtheit etwas so urwüchsiges und gesundes, daß auch er in gewissem Sinn poetisch wirkt. Wie er sich aufhängen will, weil kein Mädchen seine sehnsüchtigen Klagen erhört, wie er den

Mut dazu nicht finden kann, wie ihm die Papagena geschenkt wird und nun beide in lebendigster Lust und Liebesfreude aufjubeln, das ist gerade darum so reizend, weil es so naiv ist. Diese Figur mußte gefallen; darin hat sich Schikaneder nicht getäuscht. Wie Mozarts Musik sie volkstümlich im schönsten Sinn des Wortes gestaltete, hat er freilich nicht begriffen; seine Eitelkeit und seine Berechnung trugen nicht so weit. Daß dieser Papageno mit Pamina das weltbekannte Duett „bei Männern, welche Liebe fühlen" singen darf, genügt allein, um ihn vor Hanswursterei zu schützen. Und heute noch nehmen wir alle seine Albernheiten in den Kauf — übrigens stehen die üblichen schlechten Witze gar nicht alle im Textbuch — um uns an dem zu ergötzen, was er zu singen hat.

Beethoven hat bekanntlich die „Zauberflöte" für Mozarts bestes Werk erklärt, weil sie so deutsch sei; weit enthusiastischer hat sich Richard Wagner geäußert: „das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt; denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin". Und ferner: „der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen!" Wir wollen es wenigstens versuchen. Schon in Mozarts italienischen Opern erkannten wir deutschen Ernst und deutsche Tiefe. Hier ist nun ein echt deutscher Stoff, ein deutsches Märchen, und echt deutsche Idealitätsempfindung. Nun kann der Meister so singen, wie's ihm ums Herz ist. Darum ist die Musik zur „Zauberflöte" ihrem Ausdrucksgehalt nach so wunderbar schön und reich und so innig überzeugend. Es gilt aber zu erkennen, daß auch die Form eine andere ist, daß wir überhaupt keine „Oper" mehr vor uns haben. Wir sollten ruhig „Singspiel" sagen; das klingt zwar recht bescheiden und harmlos, aber es trifft den stilistischen Charakter viel besser als der fremde Name. Was die „Entführung" begann, ist hier vollendet: die Emanzipation von der welschen Oper ist bis auf wenige Überreste vollzogen. Äußerlich macht sich das allerdings nicht allsogleich bemerkbar: wir haben auch hier die üblichen „Nummern", sie sind als „Arien" usw. bezeichnet; und wenn auch an Stelle des italienischen Seccorezitativs der gesprochene Dialog erscheint, so sind doch dramatisch hervorragende Momente als „Rezitativ" benannt. Bis heute besitzen wir keine einfach klare Bezeichnung für das, was in unserer „Oper" der „Arie" und dem „Rezitativ" entspricht. Aber die

„Zauberflöte" läßt uns erkennen, daß die stilistische Scheidung eine Tatsache ist.

Zunächst werden natürlich die Arien der Königin der Nacht als „opernhaft" angesprochen. Sie enthalten wie die der Constanze in der „Entführung" unverkennbar und auch eingestandenermaßen Konzessionen an die Forderungen des Virtuosentums: Mozart hatte mit italienisch geschultem Personal zu rechnen. Die gefürchteten Koloraturen und Staccati bis ins dreigestrichene f dünken nur uns so überschwierig; damals pflegte man das alles zu können. Die berühmte Bastardella sang, als Mozart sie in Italien hörte, noch eine Quint darüber hinauf ins viergestrichene c. Da nun unsere Sängerinnen selten über soviel Umfang und Technik verfügen, so bildet die Besetzungsfrage dieser Rolle immer die Hauptschwierigkeit für die Aufführung der „Zauberflöte". Ich meine, lieber sollte man ändern (transponieren oder punktieren) oder kürzen, um nur die dramatische Bedeutung der Königin der Nacht zu wahren. Es sind Koloraturen der Leidenschaft und der Rache, nicht nur „Gurgeleien". Die Koloratur als dramatisches Ausdrucksmittel kennt auch Weber; auch Wagner hat nicht darauf verzichtet. Hier gilt es, sie als solches zu betonen, damit das virtuose Moment sie nicht verschlingt. Nicht eine spitze, schrille, kalte Stimme, wie Koloratursängerinnen sie leider oft entwickeln, sondern ein stark tragender Sopran wäre dazu erforderlich. Dann klingt es dämonisch, wie es gedacht ist.

Auch die g-moll-Arie der Pamina enthält scheinbar Koloratur, sogar Zweiunddreißigstel, allerdings im Andante. Aber sie dürfen uns nicht darin beirren, daß wir hier eine liedartige, also echt deutsche Weise vor uns haben. Es klingt ja sehr paradox, wenn ich sage: Mozart war viel zu wenig Lyriker, um uns das deutsche Lied schenken zu können — das blieb Franz Schubert vorbehalten — und wenn ich trotzdem von liedartigen Gesängen spreche. Mozarts sogenannte Lieder, auch das berühmte „Veilchen," sind unbeschadet ihres musikalischen Wertes keine Schöpfungen echt deutscher Lyrik, so wenig wie die von Beethoven. Wir dürfen sie füglich übergehen, weil sie stilistisch nichts Neues bringen. Die „Zauberflöte" dagegen, als echtes deutsches Singspiel, fußt auf der nationalsten Grundlage, die es für unsere Musik geben kann, auf dem deutschen Liede. Was Papageno singt, ist so volkstümlich geraten, daß ein Zweifel darüber ausgeschlossen erscheint. Es braucht deshalb noch nicht wahr zu

sein, daß Schikaneder dabei „geholfen" habe; wenn er aber Mozart immer wieder bat und drängte, recht populär zu schreiben, so war er von richtigem Gefühl geleitet. Aber auch Sarastro und Tamino singen keine Arie, keine Kavatine, oder wie man es sonst nach italienischem Muster nennen will, sondern eben die deutsche Weise, für die uns bis heute der passende Name fehlt und die sich am ehesten dem durchkomponierten Lied vergleichen läßt. Taminos „Bildnisarie" zeigt das deutlich. Da folgt die Musik Takt für Takt der Empfindungsbewegung und entnimmt einzig und allein dieser inneren Dramatik ihre Form und Norm. Es wird viel zu wenig beachtet, was sie uns alles sagt. Tamino sieht zum erstenmal das Bild eines wunderschönen jungen Mädchens und konstatiert das voll Entzücken. Sofort regt sich in ihm ein neues Gefühl, das er nicht zu nennen und zu deuten weiß — ganz wie Siegfried vor Brünnhilde. Die feurige Empfindung muß die Liebe sein, die er bisher nur vom Hörensagen kannte; und weil sie es ist, weckt sie leidenschaftliches Verlangen, nicht nur zu schauen, sondern auch zu besitzen. Denn damit wäre erst alles dauernd gewonnen: „ewig wäre sie dann mein." Mit feinster Rückbeziehung singt er dieses Schlußwort auf dieselben Töne wie zu Anfang: „mein Herz mit neuer Regung füllt." Von der ersten Ahnung bis zur seligen Gewißheit — welch ein Weg! Und die Musik gestaltet ihn Schritt für Schritt, betont jede Einzelheit und faßt doch alles einheitlich zusammen. Wie enthusiastisch ist das hohe as auf „Götterbild" intoniert, wie innig ist „die Liebe" wiederholt, wie drängend die Steigerung: „o wenn ich sie nur finden könnte! o wenn sie doch schon vor mir stände!" Sogar das sehr bedenklich die Grenze unfreiwilliger Komik streifende „was würde ich?" ist so vorbereitet, daß es wunderschön wirkt: er kann sich gar nicht gleich vorstellen, was er da tun wollte vor lauter Wonne! Eine Generalpause — echt dramatisch — und dann ist die Entscheidung gewonnen, im Orchester begrüßt, von der Singstimme bejubelt: „ewig wäre sie dann mein," mit dem unbeschreiblichen Sprung as : d. Ist das nicht mehr als eine Liebesarie? das ist deutscher Hochgesang!

Und ebenso haben wir in der großen Tempelszene kein „Rezitativ" im italienischen Opernstil, sondern freien Empfindungsausdruck. Wie z. B. die Worte „der Lieb' und Tugend Eigentum" in eine bei aller Kürze doch in sich geschlossene Melodie

über die harmonische Kadenz Tonika: Unterdominant: Oberdominant: Tonika gefaßt sind, das ist geradezu vorbildlich. Unübertrefflich ist der überlegen ruhige Ernst des Priesters (Sprechers) von Taminos jugendlicher Leidenschaftlichkeit geschieden, die sich allmählich wenden und bekehren läßt und die Wahrheit ahnt; sogar der Wortlaut wird zuletzt poetisch, wie der Jüngling nicht mehr tobt und schilt, sondern bittet: „wann also wird die Decke schwinden?" Da intoniert der Priester die a-moll-Melodie, die dem gläubig Vertrauenden und geduldig Harrenden das Heiligtum verheißt. Sie ist sehr einfach und vornehm auf die erweiterte harmonische Kadenz gebaut und wird vom Orchester noch zweimal wiederholt, wenn auf Taminos weitere Fragen der unsichtbare Priesterchor antwortet. Hier haben wir das erste Leitmotiv: es trägt den poetischen Gehalt, der ihm durch die darauf gesungenen Worte in begrifflicher Bestimmtheit mitgeteilt ist, rein instrumental weiter, als ausgeprägtes Tonsymbol des Trostes und der Verheißung; wenn es im Orchester erklingt, sagt der Tondichter: „glaube nur, vertraue nur, der Freundschaft Hand wird dich ins Heiligtum einführen!"

Das Orchester in der „Zauberflöte" ist von jeher schon seines Klangkolorits wegen bewundert worden. Nie hat Mozart so wunderbar instrumentiert, nie so goldenen Wohlklang ausgebreitet. Ebenso ist von jeher bemerkt worden, daß die „Zauberflöte" an seine Kammermusikwerke und Symphonien erinnert; ein Beweis mehr, wie deutsch sie ist und wie deutsche dramatische und symphonische Gestaltung zusammengehören. Wir hörten im Klarinettenquintett Taminos „der Götter Wille mag geschehen" aus dem B-dur-Terzett vorklingen, im Andante der g-moll-Symphonie (wie schon in der Es-dur-Arie der Ilia im „Idomeneo") das „ich fühl' es" seiner Arie. Mehr als diese Einzelheiten bedeutet die Übereinstimmung im großen und ganzen, die sich nicht nachrechnen, sondern nur empfinden läßt. Und wie reich Mozarts Erfindung strömt, das zeigt der berühmte Priestermarsch, der sein Vorbild in Glucks „Iphigenie auf Tauris" (G-dur-Hymne) weit überholt, im Vergleich zu dem C-dur-Marsch, mit dem Tamino und Pamina Feuer und Wasser durchschreiten. Dort unnachahmlich feierliche Schönheit, hier von der Flöte bis zur Pauke echte Märchenstimmung. Oder im Kontrast zu den erhabenen Posaunenakkorden der Priester (B-dur) das Zauberglockenspiel des Papageno, nach dem alles tanzen muß — wir

müssen wirklich mit Paul Heyse sagen: „nichts Menschliches blieb ihm fern, nichts Göttliches ihm fremd"; was sich in Tönen aussprechen läßt, dafür hat er die Ausdrucksmöglichkeit eröffnet. Daß das Thema der Ouvertüre bekanntlich aus einer Sonate von Clementi entlehnt sein soll, läßt uns ganz kalt: Mozart hatte es nicht nötig, bei andern betteln zu gehen. Vielleicht war es Absicht; Jahn zeigt ja auch eine Reminiszenz aus dem Melodram „Ariadne" von Benda auf. Darüber lohnt gar kein Kopfzerbrechen.

Große Ensembles wie in den drei italienischen Meisteropern fehlen hier, und auch die Finales sind, der dramatischen Situation entsprechend, lockerer gebaut. Dafür entschädigen Perlen wie die Terzette und Quintette in beiden Akten, vor allem aber die Gesänge der drei Genien, die zu dem Allerherrlichsten gehören, was Mozart geschaffen hat, und bis zu Wagners Rheintöchtern fortwirken. Und endlich ist dem Chor, und zwar insbesondere dem Männerchor, eine Aufgabe gestellt, wie er sie so prachtvoll noch nie zu lösen hatte. Die Priester singen dreistimmig, wie überhaupt die den Freimaurern heilige Dreizahl vielfach betont ist. Der große D-dur-Chor wirkt wie idealer Gottesdienst; er allein genügt, uns an das echte Priestertum im Weisheitstempel glauben zu lassen; das phantastisch ägyptisierende Gewand, das ihm überbreitet ist, macht Stimmung, ohne daß es aufdringlich werden dürfte. Denn das Reinmenschliche muß in die Erscheinung treten, echt märchenhaft-symbolisch, ohne Schranken von Raum und Zeit. Mögen dann auch die Prüfungen, die der Einweihung vorhergehen, recht harmlos und äußerlich erscheinen, die Musik führt uns tiefer und offenbart uns das Wesen und den Wert dieses Heiligtums als eines Hortes echten Menschentums und wahrhaft frommer Gottesverehrung. So trug es Mozart in sich, und so legt er es uns in die Brust.

Die erste Aufführung der „Zauberflöte" am 30. September 1791 brachte nicht sogleich den vollen Erfolg. Nicht nur im allgemeinen war die Musik zu reich und zu schön, sondern ganz besonders eben zu deutsch, um sofort durchzuschlagen. Die Möglichkeit, ein wirklich wertvolles, ideales Singspiel zu besitzen, war hier zum erstenmal dargetan und mußte erst allmählich begriffen und gewürdigt werden. Schikaneder erzwang, freilich aus egoistischen Gründen, was man beim „Figaro" und „Don Giovanni" versäumt hatte: er wiederholte die „Zauberflöte" solang, bis sie

Kassenstück wurde. Und das ist sie ja auch bis heute geblieben. Die stolze Entwicklung unseres Musikdramas, die vorläufig in Richard Wagner gipfelt, hat sie zwar überholt, aber nicht überschattet; im Gegenteil: heute mehr und besser denn je wissen und fühlen wir, daß sie das Zukunftsportal ist für alles, was wir seitdem erhalten haben; und in sonnigem Glanze leuchtet sie als Kronjuwel deutscher Kunst. Nur Webers „Freischütz" läßt sich an edler Volkstümlichkeit ihr vergleichen. Solang es Deutsche gibt, wird sie zu ihren auserwählten Lieblingen gehören. Nun hatte Mozart das erfüllt, woran er unmutig zu verzweifeln glaubte, als seine „Entführung" scheinbar wirkungslos geblieben war: nun hatte er selbst die Deutschen gelehrt, deutsch zu empfinden und deutsch zu singen! Die „Zauberflöte" hat es ein für allemal gewonnen: sie ist ein Symbol und Hort unseres Deutschtums geworden. Und wenn nun die Frage aufgeworfen wird, ob dieses „Singspiel" sich messen kann mit der „Oper", ja ob man es überhaupt nennen darf neben der stolzen, fremden Kunstgattung, so sagen wir getrost: jedem das Seine! Nimmermehr taugt es uns, das nachzubilden, was eine andere Nation aus ihrem eigensten Wesen heraus erfunden und stilisiert hat; erst dann kann unser Schaffen ein ebenbürtiges sein, wenn es sich fest auf eigene Füße stellt. Mag es äußerlich bescheiden bis zur Unscheinbarkeit sich präsentieren, innerlich ist es um so wahrer, reiner, tiefer und größer. Lassen wir immerhin den „Figaro" und den „Don Giovanni" berühmt sein — lieb und wert ist uns vor allem die „Zauberflöte"!

Und je inniger wir nun dem Meister für dieses Kleinod danken, desto mehr betrübt uns der Gedanke, daß es sein letztes Bühnenwerk war. Man hat eine besondere Poesie darin finden wollen, daß über dieser Musik schon ein Schimmer von Todesahnung schwebe. Das ist ganz verkehrt. Es ist der Schimmer der künstlerischen Verklärung und Vollendung, nicht der nahen Auflösung. Das ist wieder rückwärts geschlossen, wie es so oft geschieht, wenn wir wissen, daß das Ende nahe war. Mozart dachte nicht ans Sterben, als er die „Zauberflöte" komponierte; jeder Ton spricht für gesunde Vollkraft, die durch keinerlei sentimentale Nebengedanken beeinträchtigt werden darf, wenn wir sie entzückt genießen. Etwas anderes können wir hier lernen. Unter den denkbar ungünstigsten äußeren Umständen ist dieses Wunderwerk geschaffen: Mozart befand sich in der mißlichsten

Lage, die man geradezu als finanziellen Ruin bezeichnen darf. Wenn es wahr wäre, daß der Künstler frei sein muß von aller Sorge und Not, überhaupt von allem, was den Genius beengt und belastet, um sein Bestes zu geben, dann wäre die „Zauberflöte" einfach unbegreiflich. Umgekehrt ist es wahr: kein Druck, keine Fessel kann den Genius niederhalten, wenn er zum Siegesflug die Schwingen regt. Oder ist das eine hochtrabende Phrase? wenigstens in diesem Fall? Ist vielleicht eine ganz andere Lösung zu suchen, weder tragisch noch elegisch, ohne jedes Pathos, ohne jede Idealität? Wird uns doch gerade aus dieser Zeit so manches berichtet, was uns ganz anders anmutet. Schikaneder soll dafür gesorgt haben, seinen Komponisten bei guter Laune zu erhalten, mit einem sehr einfachen Mittel: der Flasche! So ist's recht; so dünkt's uns nicht nur möglich, sondern sehr wahrscheinlich. Mozart hat ja immer ein lockeres Leben geführt, Tafelfreuden war er immer hold, also war ihm jetzt der Wein ein willkommener Tröster. Nein noch mehr: Reizmittel, Begeisterungselixier; ganze Nächte durch wurde pokuliert. Es fehlt nur noch die Behauptung, daß er die „Zauberflöte" im Rausch geschrieben habe! Und das alles ist so hartnäckig verbreitet worden, daß man's immer neu widerlegen muß.

Wer da glaubt, der Zustand der Trunkenheit befähige zu gesteigertem Schaffen, der hat künstlerischen Geistes auch nicht einen Hauch verspürt. Weil das Empfangen der Idee, das innerliche Wiedergebären des Stoffes, das künstlerische Gestalten überhaupt eine gewisse Ekstase bedingt — der Zustand des schaffenden Künstlers ist von dem des normalen, unproduktiven Durchschnittsmenschen gewaltig verschieden — und weil diese Ekstase aussehen und beschrieben werden kann wie ein Rausch im höheren Sinn, deswegen darf man beide doch nicht buchstäblich gleichsetzen! Vollends verkannt wird die ungeheuere Summe von Arbeit, deren die Ausgestaltung eines Kunstwerkes bedarf, und die nun dringend die klarste geistige Disposition, also volle Nüchternheit erfordert. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß schon allein die saubere Niederschrift einer Partitur einem Angeheiterten unmöglich sei, geschweige denn einem Betrunkenen. Und doch ist das Niederschreiben eines Musikstücks kein schöpferischer Akt mehr. Ein solches entsteht ja doch nicht, während es aufgeschrieben wird! Allerdings laufen auch darüber die törichtsten Anekdoten um, die nichts anderes

beweisen als totale Verkennung dessen, worum es sich handelt. Da soll bekanntlich Mozart die Ouvertüre zum „Don Giovanni" erst in der letzten Nacht vor der Uraufführung komponiert und seine Frau ihm dazu Punsch gebraut haben; auf solche Weise denkt man sich ein vollendetes Meisterstück entstanden. Ja freilich, weil es doch auch immer heißt, der geniale Musiker schüttle alles aus dem Ärmel. Besonders Mozart war also wohl nicht nur sehr naiv, sondern auch sehr faul; das ist der eigentliche Sinn solcher Erzählungen. Und das gerade Gegenteil ist wahr: nicht bloß genial, sondern ganz unglaublich fleißig ist er gewesen. Alle seine sechshundert Werke auch nur tadellos abzuschreiben — das würde jedermann als imponierende Leistung gelten lassen. Nun wohl: er hat sie abgeschrieben, als er sie niederschrieb — auch die Ouvertüre zum „Don Giovanni" — abgeschrieben aus dem Kopf, in dem er sie fix und fertig trug; niederschreiben hieß da nichts weniger als komponieren. Es war eine mechanische Arbeit; und wir begreifen, daß er nicht immer dazu aufgelegt war, und daß er sie auch leisten konnte, wenn die Umgebung lärmte. Also z. B. auf der Kegelbahn konnte er komponieren — das heißt eben: schreiben! Komponiert hat er weder am Klavier, noch auf dem Papier, sondern im Kopf, das heißt eben: innerlich. Was der bildende Künstler mit sichtbarem Material arbeitet, das modelliert der Musiker wie der Dichter mit unsichtbarem. In ihm sind die Töne lebendig; aber nicht von selbst ordnen sie sich zu Kunstwerken — er muß sie dazu gestalten. Und das ist eine geistige Kraftleistung, nicht ein bequemes Spiel! Es fragt sich in jedem einzelnen Fall, ob es nur eine wunderbare Anspannung aller Lebenskräfte bedeutet, oder ob es sie im heiligen Feuer verzehrt. Von Mozart wissen wir ganz sicher, daß er nicht nur zeitenweise komponierte, sondern immer. Das heißt: sein ganzes Leben war ein innerliches Tönen, Schaffen und Gestalten; dieser geheimnisvolle, höchstens zu ahnende, nie ganz klarzulegende Prozeß war ein konstanter; im gehen und stehen, im wachen und im schlafen arbeitete es in ihm fort. Wir können uns nicht vorstellen, daß ein Mensch das aushält; tatsächlich stand seine innere Produktion nicht einen Augenblick still. Und wenn er sich zum schreiben hinsetzte, so war alles bis auf die geringste Kleinigkeit durchlebt und durchdacht; sein Geist eilte schon wieder darüber hinaus und vorwärts. Das bedeutet es, wenn uns berichtet wird, während er ein Stück niederschrieb,

habe er ein anderes komponieren können. Das heißt etwas anderes als zu gleicher Zeit zwei Briefe diktieren oder zwei Partien Schach spielen!

Nein — weder ist die „Zauberflöte" von Todespoesie verklärt, noch hat Mozart durch Ausschweifungen und nächtliche Gelage sich ruiniert und sein Ende beschleunigt. Man braucht diese beiden Legenden nur nebeneinanderzustellen, um ihren Widersinn zu erkennen. Mag er dann und wann ein Glas über den Durst getrunken haben — von Schlemmerei kann keine Rede sein. Und mag er bei seiner schwankenden Gesundheit auch Todesgedanken gehegt und ausgesprochen haben, so hat das mit der „Zauberflöte" nichts zu tun. Unsere Freude an seinem Meisterwerk bleibt künstlerisch ungetrübt; menschlich ist es ergreifend, daß wir ihn kurz darauf ins Grab sinken sehen. Aber andere Klänge werden es sein, mit denen er von dieser Erde scheidet.

---

10. Titus. Requiem. Ende.

Mitten in die Vorbereitungen zur „Zauberflöte" hinein fiel ein Opernauftrag von seiten der Prager Stände: für die Feierlichkeiten zur Krönung Kaiser Leopolds II. als König von Böhmen sollte Mozart „la clemenza di Tito" komponieren. Das war ein altes libretto von Metastasio, 1734 gedichtet und sehr vielfach (auch von Gluck) in Musik gesetzt; man suchte es bei dieser Gelegenheit wieder hervor, weil es sich (mit einigen Abänderungen) für den Zweck gut zu eignen schien — eine richtige opera seria älterer Ordnung. Wieder wäre es nicht zu verwundern gewesen, wenn Mozart abgelehnt hätte; seine Lage war aber keine derartige, daß er irgend eine Gelegenheit, Geld zu verdienen, hätte von sich weisen dürfen. So unterzog er sich auch dieser Aufgabe, die ihm doch gründlich unsympathisch sein mußte. Notgedrungen wandte er sich noch einmal einer Kunstgattung zu, der er selbst vor zehn Jahren mit seinem „Idomeneo" Valet gesagt und den Garaus gemacht hatte. Seitdem war er so weit und hoch darüber hinausgeschritten, daß ein anderer als er ganz unfähig gewesen wäre, sich zurückzuschrauben. Man denke sich vergleichsweise, Richard Wagner hätte zu der Zeit, da

er den „Triſtan" ſchuf, noch einmal eine Oper in der Art des „Rienzi" ſchreiben ſollen! die Pariſer Neubearbeitung des „Tannhäuſer" mag uns zur Belehrung über ſolche Möglichkeit dienen. Es iſt alſo wohl begreiflich, daß Mozart den „Titus" nicht ſowohl „ſchaffen", als vielmehr „arbeiten" mußte: ſein Können zeigt ſich gerade darin nochmals von einer neuen Seite, die Geſtaltungskraft iſt bewundernswert — aber die Erfindung iſt nicht entfernt von der überzeugenden Unmittelbarkeit wie ſonſt, und Herzenstöne ſind kaum zu vernehmen. Dementſprechend war der Erfolg kein durchſchlagender; bis heute hält ſich der „Titus" nur mit Mühe und Not auf unſeren Bühnen. Er gehört zu den Opern, die immer „neu einſtudiert" gegeben werden, weil ſie nur ſelten auf dem Spielplan erſcheinen und zwar anſtandshalber, zumal bei beſonderem Anlaß, hier und da aufgeführt werden müſſen, niemals aber ſich dauernd behaupten. Und doch enthält auch dieſe altmodiſche Oper viel Schönes und wenigſtens eine Rolle, die bei vollendeter Darſtellung ergreifend wirkt: den Sextus.

Das Ganze iſt eine Edelmutsgeſchichte, wie ſolche ja lange Zeit ſehr beliebt waren. Man darf geradezu von einer Gattung „Edelmutsoper" ſprechen, zu der z. B. der „Waſſerträger" von Cherubini, „Joſef" von Méhul, Glucks „Alceſte", auch Beethovens „Fidelio" gehören. Der „Titus" iſt nun beſonders ſchwach: wir vertragen es abſolut nicht mehr, wenn die Bühne derartig von Edelmut trieft. Dem Verräter verzeihen und den Sünder begnadigen iſt ſehr ſchön und königlich; allein das dramatiſche Intereſſe erlahmt vollſtändig, wenn alle Ecken und Kanten in den Charakteren und jede Kraft und Konſequenz in der Handlung fehlen. Es hätte ſich vielleicht aus der leidenſchaftlich ehrgeizigen Vitellia eine dankbare Rolle gewinnen laſſen; ihre F-dur-Arie mit vorausgehendem großen Rezitativ zeigt, wie Mozart ſie ſich gedacht hat. Allein was hier angedeutet iſt, hätte eben auch ausgeführt und durchgeführt werden müſſen, und das hat der Dichter verabſäumt.

Auch Sextus iſt unſicher und ſchwankend gezeichnet, nichts weniger als ein Held. Aber er hat eine Szene mit Titus, die für alles andere entſchädigt. Unſelige Verblendung hat ihn ſeinen Kaiſer, ſeinen väterlichen Freund verraten laſſen. Willig büßt er das Verbrechen, ihm nach dem Leben getrachtet zu haben, mit dem Tode, den er heiß erſehnt. Aber er kann es

nicht ertragen, so von dem geliebten und verehrten Fürsten zu scheiden: noch einmal ihn sehen, noch einmal seine Stimme vernehmen, noch einmal dankbar seine gütigen Hände küssen, bevor er geht, seine Schuld zu sühnen — das ist sein glühender Wunsch, dessen Erfüllung er in flehentlich inniger Bitte erzwingt. Die berühmte A-dur-Arie ist leider auch wieder sehr ungeschickt übersetzt, und das beeinträchtigt ihre hinreißende Wirkung, wenn nicht trotzdem der Ausdruck in Gesang und Spiel überströmend durchdringt. Hier haben wir ein Musterbeispiel dafür, wie jammerschade es ist, wenn ein solcher Moment vereinzelt und unmotiviert in einem undramatischen Bühnenstück vorkommt; vermag er uns da schon zu packen, wie herrlich würde er erst in einem echten Drama wirken! Leider hat Titus, der edle Menschenfreund, kein ebenbürtiges Gegenstück; er erschöpft sich wie alle anderen in obligater Ariensingerei.

Nur das erste Finale wird von jeher mit Recht als Meisterleistung gerühmt. Es bringt das Attentat auf den Kaiser in lebhafter Schilderung der Situation; besonders der wiederholte Aufschrei des Chores hinter der Szene wirkt dramatisch, und in tiefer Klage klingt es aus. Die Behandlung des Orchesters ist ebenfalls reich und fein; aber durchgehends überwiegt der Eindruck bewußt angewendeten Könnens, nicht ursprünglich schöpferischen Vermögens.

So können wir aus dem „Titus" vor allem eines lernen: ein genialer Künstler, der sich selbst Zwang antun muß, beweist eben dadurch, daß er sich ihm fügt, den großen Wert der Form, des Stils und der Gattung. Wenn schon der „Titus" komponiert werden sollte, dann mußte es in veralteter Manier geschehen. Der Meister des „Figaro" und des „Don Giovanni" wußte das ebensogut und bestimmt, wie er andrerseits in der „Zauberflöte" eine ganz neue Aufgabe erkannt hatte. Und daß es ihm möglich war, jetzt gerade den „Titus" zu schreiben, das ist mit „Routine" allein nicht erklärt, sondern nur mit der beispiellosen Universalität dieses größten aller Musiker, der jede Form und jeden Stil nicht etwa nur „nachahmen" oder „anwenden" konnte, sondern im höchsten Sinn des Wortes beherrschte.

Aber freilich, Freude hat Mozart an seinem „Titus" nicht erlebt; wohl aber wurde ihm eine starke Überanstrengung damit zugemutet. In wenigen Wochen mußte die Oper komponiert, einstudiert und (am 6. September 1791) aufgeführt werden, eine

Leistung, die ja an sich nicht unerhört war, sondern im damaligen Opernbetrieb öfters verlangt wurde, und die ein Mozart unter anderen Umständen spielend vollbracht hätte, die aber diesmal durch gesundheitliche Störungen erschwert und nur mit Anspannung aller Willenskraft zu bewältigen war. Mozart kam krank nach Prag und krank zurück nach Wien; er war enttäuscht und verstimmt und bereitete den Seinen ernste Sorge. Und in der Tat waren seine Tage gezählt: Schwächezustände, Ohnmachtsanfälle mehrten sich in bedenklicher Weise, und eine schwermütige Stimmung wollte sich kaum mehr bannen lassen. Er glaubte sich von seinen Feinden vergiftet und sprach diesen Verdacht so bestimmt aus, daß noch Karl Maria von Weber den alten Salieri deshalb haßte, obwohl dieser ganz sicher an Mozarts Tod so unschuldig war wie die anderen Italiener auch. So tief umdüstert war zuletzt sein seelisches Empfinden! Und doch hatte der Meister ein neues Werk begonnen, an dessen Vollendung seine ganze Seele hing und das bis zum letzten Atemzug in ihm lebte und tönte: sein Requiem. Das ist sein Schwanengesang, über diesem sollte er sterben, da haben wir sein Vermächtnis.

Seit Jahren hatte Mozart keine Kirchenmusik mehr geschrieben. Als Bräutigam tat er 1782 das Gelübde, wenn er mit seiner geliebten Konstanze nach Salzburg käme, dort eine neue Messe aufzuführen. Damit war es ihm Ernst, aber das großartig angelegte Werk blieb unvollendet. Es ist die c-moll-Messe (Köchel 427), die er zum Teil 1785 für sein Oratorium „Davidde penitente“ — „der büßende David“ (Köchel 469) verwendete. Neuerdings ist sie von Alois Schmitt aus anderen kirchlichen Werken Mozarts ergänzt und dadurch der Wiederaufführung gewonnen worden; vor allem das Sanctus ist ein ganz gewaltiger Satz, während sonst vielfach (z. B. im Incarnatus) ein konzertierender Stil herrscht, der uns direkt opernhaft anmutet. Immerhin ist es außerordentlich wertvoll, daß wir diese Messe wiedererhalten haben. Denn es bot sich nun kein Anlaß mehr, eine solche zu komponieren. Nichts wäre aber verkehrter als zu glauben, Mozart habe sich innerlich von der Kirchenmusik abgewendet. Hätte er das getan, so wäre er nicht fähig gewesen, sich ihr plötzlich wieder zuzuwenden und sein Requiem zu schreiben. Äußere Gründe waren entscheidend gewesen: er war einfach nicht mehr dazu gekommen. Wir wissen ja zur

Genüge, wieviel in seinem Leben und Schaffen der Zufall mitgespielt hat; auch jetzt war es wieder ein solcher, der ihn bestimmte, eine Totenmesse zu entwerfen. Und zwar ein in seiner Art ebenso merkwürdiger Zufall wie der, dem wir die „Zauberflöte" verdanken, nur daß, was sich dort von Anbeginn in unverhüllter Trivialität zeigte, hier längere Zeit mit geheimnisvollem Dunkel umwoben bleibt, bis der Schleier gelüftet und ein allerdings recht enttäuschendes Bild sichtbar wird.

Im Juli 1791 erschien bei Mozart, der eben mit den Proben zur „Zauberflöte" begann, ein Unbekannter — eine lange, hagere, ernste Mannesgestalt in grauem Mantel — und überbrachte ihm den Auftrag, ein Requiem zu komponieren, so rasch als möglich und zu einem von ihm beliebig zu bestimmenden Preis. Als er sich dazu bereit erklärte, ließ der Auftraggeber das bedungene Honorar voraus bezahlen, gab aber unzweideutig zu verstehen, daß er absolut unerkannt und ungenannt bleiben wolle. Das sah also recht sonderbar aus: auf den damals schon kränkelnden Mozart machte diese Phantastik einen geradezu unheimlichen Eindruck, der sich mit jedem Wiedererscheinen des „grauen Boten" steigerte. Als der Wagen zur Abreise nach Prag vor der Tür hielt, stand auch der Fremde wieder da und mahnte; kein Wunder, daß Mozart erschauerte. War es doch als trete der Engel des Todes selbst vor ihn hin; es bedurfte keiner krankhaften Überreizung für den zartbesaiteten Künstler, um davor zu erschrecken. Ebensowenig bedurfte es seiner fortschreitenden Erkrankung, um ihn ernst und heilig zu stimmen. Sie hat begreiflicherweise seine Todesgedanken verstärkt; aber wir wissen schon, daß er nicht gedankenlos in den Tag hineinlebte und vertraut war mit dem, was wir Menschen von unserm ganzen Schicksal einzig als sicher und unabwendbar kennen: mit dem Sterben.

Der Tod seines Vaters am 28. Mai 1787 ist ihm ganz sicher ein Memento mori gewesen. Wir haben gesehen, wie und wodurch das ideal schöne Verhältnis zwischen Leopold und Wolfgang getrübt worden war. Der Bruch war innerlich unheilbar, obwohl es allmählich gelang, äußerlich das Einvernehmen herzustellen. Hatte der Vater des Sohnes Heirat mißbilligt und ihr seinen Segen vorenthalten, so scheint auch das Nannerl sich nicht sonderlich bemüht zu haben, ihn damit auszusöhnen. Wolfgang und Konstanze waren zu Besuch in Salzburg; ebenso kam Leopold nach Wien. Er freute sich nach wie vor der künstle-

rischen Erfolge seines großen Sohnes: aus den Briefen an seine Tochter leuchtet der alte Stolz und das alte Vertrauen auf dessen Genius hervor. Das junge Ehepaar hat es auch offenbar an keiner Aufmerksamkeit und Ehrerweisung fehlen lassen; nur die einfache, warme, gegenseitige Liebe und Zuneigung will nicht durchklingen: sie war zerstört und nicht wieder zu ersetzen. Aber Mann gegen Mann hatten Vater und Sohn sich immer noch viel zu sagen. Wolfgang trug keine Kränkung nach, und augenscheinlich wurde von beiden Seiten vermieden, unfruchtbare Meinungsverschiedenheit zu betonen. Als Leopold starb, hatte er doch den Triumph erleben dürfen, den der „Figaro" und zahlreiche andere Meisterwerke bedeuteten — wie ganz anders hätte er sich dessen noch erfreuen können, wäre zwischen ihm und dem herrlichen Sohn die Kluft zu überbrücken gewesen! Wenn man bei den Härten seines Charakters von einer Schuld sprechen will, so hat er sie damit gebüßt. Geliebt hat er seinen Wolfgang treu und innig bis ans Ende; und ob er ihm gleich mit starrer Hartnäckigkeit jegliche Unterstützung vorenthielt, seit er ihn sich selbst zu überlassen sich gezwungen gesehen hatte, so konnte er doch nicht aufhören, ihm seinen Rat auch unerbeten zu erteilen und seine Kritik an dem zu üben, was er sah und hörte. Das saß zu fest in ihm, als daß er's jetzt in wesentlich andere Form hätte kleiden können wie früher. Andrerseits wurde er auf des Sohnes Anregung Freimaurer; ich habe schon erwähnt, wie beide Mozarts ernste Gedanken über die letzten Dinge miteinander austauschten. Wolfgangs letzter Brief an Leopold gibt davon herrliches Zeugnis; und in männlicher Fassung, ehrlich dankbar und treu hat er den Tod des Vaters betrauert. So ist der Gesamteindruck doch ein wunderschöner, und es bleibt doch wahr, daß wir hier zwei Idealgestalten einander gegenüberstehen sehen.

Das Nannerl aber war und blieb der Schwägerin gegenüber so kühl, daß sie dadurch natürlich auch dem Bruder entfremdet wurde, dem sie Spielkamerad und Vertraute gewesen war. Sie heiratete 1784 den Reichsfreiherrn Johann Baptist von Berchthold zu Sonnenburg, Hofrat und Pfleger zu St. Gilgen, lebte seit 1801 als Witwe in Salzburg, wo sie Klavierunterricht erteilte, in leidlichem Wohlstand, erblindete 1820, ertrug aber ihr Mißgeschick mit bewunderungswürdigem Humor und starb am 29. Oktober 1829. Wir gewinnen geteilten Eindruck: Mozarts

Heirat hat ihn offenbar isoliert; von seiner Familie ausgehende Nachrichten und Urteile sind deshalb mit der nötigen Vorsicht aufzunehmen. Die Schwester hat sich augenscheinlich näher zum Vater gehalten als zum Bruder, wenigstens von dem Augenblick an, da Konstanze zwischen sie trat, die es zwar an Annäherungsversuchen nicht fehlen ließ, der aber keine wahre Aussöhnung gelang.

An Freunden und Gönnern, an lebhaftem und anregendem Verkehr hat es Mozart nie gefehlt. Es sind gute und zum Teil bedeutende Namen unter denen, die ihn zu Gast luden; er muß aber auch ein ganz famoser Gesellschafter gewesen sein. Wir hören, daß er von Jugend auf zu Spiel und Tanz, auch zu jedem Maskenscherz und Mummenschanz aufgelegt war; jedenfalls verstand er es, sich und andere vortrefflich zu unterhalten. Unter seinen mehrstimmigen Gesängen finden sich sehr lustige Kanons, zum Teil mit derb komischen Texten; und das bekannte „Bandlterzett" (Köchel 441) gehört zu den liebenswürdigsten Erzeugnissen harmlosen Humors, der auch eine unbedeutende Kleinigkeit aufgreift und künstlerisch gestaltet. · Aber auch da würde man wieder fehlgehen mit der Annahme, er habe oberflächlicher Zerstreuung und seichtem Lebensgenuß gehuldigt. Die dauernde Hochspannung seines Inneren bedurfte der Entladung in harmloser Fröhlichkeit; im Grund seines Wesens war er eine ernste Natur, wenn es ihm auch vollkommen fernlag, das in gewichtiger Rede zu betonen. So finden wir ihn auf der Höhe des Lebens, die ja leider zugleich dessen Grenze bezeichnet, vollkommen gerüstet, das Hohelied vom Tode in seinem Requiem anzustimmen.

Noch am Tag vor seinem Ende ließ er aus der Partitur, an der er arbeitete, Probe singen und beteiligte sich selbst daran; es wird uns erzählt, daß er bei den ersten Takten des Lacrimosa in Tränen ausbrach und aufhören mußte. Er war ja leicht gerührt — ein Zeichen nicht sowohl nervöser Schwäche als vielmehr zartester Besaitung des Empfindens von Jugend auf. Wiederholt äußerte er, das Requiem schreibe er für sich selbst; jetzt fühlte er wirklich die Fittiche des Todesengels über seinem Haupt. Bis zuletzt besprach er sich mit seinem Freund und Schüler Süßmayr, der ihm schon bei Fertigstellung des „Titus" an die Hand gegangen war; er wurde in alle geplanten Einzelheiten eingeweiht, und so war es ganz natürlich, daß er das

unvollendete Requiem nach Mozarts Skizzen ergänzte. Denn es mußte ja nach des Meisters Tod an den Besteller abgeliefert werden, der es im voraus honoriert hatte.

Es wäre dagegen nichts einzuwenden gewesen, wenn man ehrlich verfahren wäre. Der Anstand hätte es erfordert, genau anzugeben, was Mozart selbst vollendet, was er nur skizziert, was Süßmayr ausgearbeitet und was er frei ergänzt habe. Zum allermindesten mußte die Tatsache bezeugt werden, daß eine vom Meister unvollendete, vom Schüler ausgefertigte Komposition vorliege. Das geschah aber nicht. Süßmayrs Handschrift war der Mozarts so täuschend ähnlich, daß selbst die besten Kenner sie kaum unterscheiden konnten. So schrieb er denn die ganze Partitur ins Reine, und so wurde sie als Mozarts Werk dem Auftraggeber zugestellt. Da zeigte es sich bald, daß der Betrogene selbst ein Betrüger war; freilich wird die Sache dadurch nicht schöner. Der „graue Bote" war der Verwalter Leutgeb des Grafen Walsegg: dieser wollte das Andenken an seine verstorbene Gemahlin durch ein Requiem feiern, zugleich aber als dessen Schöpfer gelten. Deshalb bestellte er es so geheimnisvoll bei Mozart, der davon natürlich keine Ahnung hatte, sondern in gutem Glauben die Bestellung annahm, wie es ja allgemein üblich war. Nun folgte sehr unerquicklicher Streit um das Besitzrecht; und wenn er durch einen Vergleich beendet wurde, so war das wohl der Sachlage entsprechend: Mozarts Witwe und der Herr Graf hatten einander nichts vorzuwerfen. Konstanzes Handlungsweise war gewiß nicht tadellos, aber immerhin eher entschuldbar als die des eiteln Kunstmäzens.

Weit wichtiger und schwieriger war dann die kritische Aufgabe, Mozarts und Süßmayrs Anteil am Requiem sicher und vollständig zu scheiden. Es hat lang gedauert, bis ihre Lösung gelang; die besten Köpfe hat sie beschäftigt und viel Mühe und Scharfsinn erfordert. Man kann daraus lernen, wie vorsichtig und umsichtig musikalische Kritik geübt werden muß, wenn sie historisch und ästhetisch soll bestehen können. Seit wir nun wissen, was es mit dem Requiem für eine Bewandtnis hat, ist die Hauptsache gewonnen: es ist zur Aufführung ebenso reif wie die c-moll-Messe in der Schmittschen Bearbeitung. Mag der feine Kenner heraushören, was von Mozart ist und was nicht: niemand wird Süßmayr das Zeugnis verwehren, daß er verhältnismäßig geschickt, stellenweise überraschend glücklich nach-

gearbeitet hat; gerade weil er niemand mehr zu täuschen braucht und vielleicht nur wenige mehr zu täuschen vermöchte, dürfen wir es ruhig hinnehmen, wie wir es nun vor uns haben. Das Requiem ist von jeher als eine Meisterschöpfung gepriesen worden und wird immer zu Mozarts wundervollsten Werken zählen.

Von Anfang an ist feierlicher Ernst und wahre Todesweihe ausgebreitet; die Fuge über Kyrie und Christe eleison ist stilistisch hochinteressant und sehr verschieden beurteilt worden. Das Dies irae in d-moll ist gewaltig, berühmt vor allem das Tuba mirum mit der auf den Tönen des B-dur-Dreiklanges ganz allein, drohend und majestätisch einsetzenden Posaune und folgendem Baßsolo. Man hat wirklich den Eindruck: „coget omnes ante thronum“ — „sie zwingt alle vor den Richterthron des allmächtigen Gottes.“ Eine kolossale Steigerung bringt das Rex tremendae in g-moll, das wunderbar ausklingt: „salva me, fons pietatis“ — „rette mich, du Quell der Gnaden.“ Und nun das einzig schöne Soloquartett Recordare in dem milden F-dur, zu dem das unerbittliche Confutatis den schärfsten Kontrast bildet. Hier stehen auf die Worte „oro supplex et acclinis“ die unvergleichlichen Akkordfolgen, deren Modulation (Chromatik!) so neu und kühn, deren Ausdruck so hinreißend ist: so betet in Todesangst die zerknirschte Seele um ein seliges Ende! „gere curam mei finis!“ Das ist freilich überwältigend zu denken, daß ein Sterbender so singt! Unmittelbar daran schließt sich das Lacrimosa; und wenn auch uns das Auge feucht wird, so haben wir uns wahrlich dessen nicht zu schämen. Damit ist der Höhepunkt erreicht; was noch folgt, stellt eben jene Mischung dar, die im ganzen wohl zu erkennen, bis in jede Einzelheit aber nicht zu verfolgen ist.

Am frühen Morgen des 5. Dezember 1791 war Mozart verschieden. Der Arzt hatte wohl erkannt, daß Hilfe unmöglich sei; unerträglich gesteigerte Kopfschmerzen hatten die Gehirnentzündung angekündigt, die aus einem rheumatischen Entzündungsfieber hergeleitet wurde. Konstanze war ganz gebrochen, fassungslos, verzweifelt; Freunde sprangen ihr bei, und insbesondere übernahm Baron van Swieten die Sorge für das Leichenbegängnis. Und da ereignete sich nun das Unglaubliche. Es fiel dem reichen und vornehmen Mann nicht ein, daß er das Begräbnis auf seine Kosten hätte veranstalten können; ein wahrer Gönner hätte sich das zur Ehrenpflicht gemacht. Statt dessen ordnete

er alles, den allerdings sehr bescheidenen Verhältnissen des Meisters entsprechend, geradezu ärmlich an. Bei abscheulich naßkaltem Wetter wurde die Leiche auf den Friedhof gebracht; die wenigen Freunde, die sie begleiteten, kehrten unterwegs um. Es wäre ja auch ein großes Unglück gewesen, wenn sie sich erkältet hätten! Zum Ankauf eines eigenen Grabes fehlten die Mittel; der Sarg wurde in ein Massengrab gesenkt. Weiter kümmerte sich kein Mensch darum. Als Konstanze später wieder fähig war auszugehen und zum erstenmal auf dem Friedhof erschien, war ein neuer Totengräber da, der von nichts wußte. Alles Suchen blieb vergebens: bis heute weiß niemand, wo Mozart ruht. Man möchte so etwas für unmöglich halten; eine Reihe widerlicher Zufälligkeiten mußten zusammenwirken, um ein so traurig beschämendes Resultat zu geben. Die arme Konstanze ist am wenigsten schuld daran; wenn sie den Kopf verlor, so ist das noch viel eher zu begreifen, als daß sonst niemand der einfachsten Forderung der Pietät genügen mochte.

Lag doch auf der Witwe die Sorge um die Ordnung des Nachlasses, das heißt eben: um die Bezahlung der vorhandenen Schulden. Die Art und Weise, wie sie da mutig eingriff und dem Kaiser in einer Audienz offen und freimütig die Situation darlegte, berührt uns sympathisch; verhältnismäßig rasch und glatt wurde alles erledigt. Der Kaiser erwies sich großmütig, half ihr mit Rat und Tat und setzte ihr eine Pension aus. Das war nicht mehr wie recht und billig. Denn Mozart war zeitlebens ein guter Patriot und ein loyaler Untertan; und als solcher wenigstens verdiente er kaiserliche Unterstützung, wenn schon der große Künstler leer ausgehen sollte. Freilich hatte er nie verstanden, sich bei Hof zur Geltung zu bringen. Als König Friedrich Wilhelm II. von Preußen ihn mit einem Jahresgehalt von tausend Talern nach Berlin ziehen wollte, brauchte Kaiser Josef II. nur zu ihm zu sagen: „wie? Sie wollen mich verlassen?“ — und als enthielten diese wenigen Worte eine außerordentliche Gunstbezeugung, erwiderte er begeistert: „ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe!“ Und als die Freunde die naheliegende Frage stellten, ob er denn diese seltene Gelegenheit nicht benutzt habe, um wenigstens eine Gehaltserhöhung zu verlangen, antwortete er entrüstet: „der Teufel denke in solcher Stunde daran!“ Das ist nicht blöd kindische Befangenheit, die vor dem Landesherrn erzittert; mehr als einmal hatte er be-

wiesen, daß er auch einem Kaiser zu antworten verstand und sich getraute. Das ist der Herzensadel, dem es widerstrebt, ein Geschäft zu machen — sehr unpraktisch, aber ideal! Beethoven hätte auch nicht herrlicher handeln können. Und das war auch mit ein Hauptgrund, warum Mozart nie viel Geld verdient hat. Er bezog seit Ende 1787 als kaiserlicher Kammermusikus achthundert Gulden. „Zuviel für das, was ich leiste — zu wenig für das, was ich leisten könnte" schrieb er in unmutigem Selbstgefühl in seine Fassion. Geschenkt wollte er's nicht haben und erhielt doch keine Aufträge; die hätte man ihm allerdings mit dieser Summe nicht vergüten können. Daß er aber frei war von jeder Überhebung, beweist die Selbstverleugnung, mit der er sich vom Magistrat als Adjunkt des alten Domkapellmeisters Hofmann anstellen ließ, der ihn überlebte, so daß er da ebensowenig vorrückte als in dem kaiserlichen Gehalt, der nur ein vorläufiger sein sollte, aber nie erhöht wurde. Vollends wie Schicksalshohn klingt es, wenn wir vernehmen, daß unmittelbar vor seinem Tode durch Subskription des ungarischen Adels jährlich tausend Gulden, von Amsterdam aus eine noch größere Summe ihm zugesichert worden, daß also aller Not ein Ende bereitet und seine Lage vergleichsweise eine glänzende gewesen wäre, wenn er nicht hätte sterben müssen. Zu spät! alles zu spät! wenn irgendwo, dann klingt dies Wort hier wahrhaft tragisch.

Es ist also nicht angebracht, Konstanze auch noch als Witwe zu schmähen. Nach unseren Begriffen hat sie allerdings ihren Wolfgang nicht so betrauert, wie wir es erwarten möchten. Sie verkaufte alles, was Mozart handschriftlich hinterlassen hatte, an den Verleger Andrée; sie gab sich überhaupt alle Mühe, seinen Namen noch tunlichst zum Erwerb auszunützen. Man darf dabei nur nicht vergessen, daß sie zwei Söhne zu erziehen hatte, und daß in damaliger Zeit Honorar- und Tantiemenrechte noch nicht entfernt so geregelt waren wie heutzutage. Dann heiratete sie 1809 den dänischen Staatsrat Georg Nikolaus von Nissen, der ihr schon seit 1797 als redlicher Freund zur Seite stand. Alles, was wir von ihm erfahren, legt den Gedanken nahe, daß er nicht etwa aus Eitelkeit die Witwe Mozarts geehelicht hat; er kann sie persönlich nicht für wertlos gehalten haben. Seit 1826 lebte sie als Witwe in Salzburg, wo sie sich mit ihrer Schwägerin zuletzt ganz ordentlich vertragen haben soll, und starb am 6. März 1842.

Immerhin sind wir von diesen Geschichten allen schmerzlich berührt: es will uns das Ende unseres Meisters gar traurig dünken. Und immer wieder wird es laut beklagt, daß die Nachwelt nichts wieder gutmachen, daß sie nicht einmal zu seinem Grabe wallfahrten kann. Als eine Schande für die deutsche Nation ist es gebrandmarkt worden, daß sie ihren großen treuen Sohn hat darben und im Elend verderben lassen. Das hilft nun alles nichts mehr. Wenn wir sein Grab nicht kennen, so soll uns das ein Zeichen sein, nicht dem Toten zu huldigen, sondern dem Lebenden. Wenn kein Standbild seine Ruhestätte ziert, so gedenken wir des Dichterwortes: „exegi monumentum aere perennius.“ Ein Denkmal, dauernder als Stein und Erz, haben wir in seinen Werken; in unseren Herzen soll es aufgerichtet stehen, ewig schön und ewig jung. Dann haben wir ihn selbst und können auf alles andere verzichten. Wer aber durchaus zu einem Heiligtum pilgern will, der wandere nach Salzburg und betrete die Zimmer, in denen seine Wiege stand, und lege die Hand auf das kleine Instrument, das ihm diente, und schaue seine Handschrift an, vor der einst Karl Maria von Weber in liebender Verehrung das Knie beugte. Wenn das dann mehr bedeutet als leidigen Heroenkultus, so muß es uns die Sehnsucht mehren, alles das zu genießen, was der Herrliche uns geschenkt hat, und damit erst recht zurückführen zu seinem Lebenswerk.

Wollen wir noch klagen, daß es so jäh enden mußte, viel zu früh für ihn und für uns? So nahe der Gedanke liegt, was noch alles hätte kommen und werden können, er ist doch unfruchtbar. Ich habe mich nie mit der Grabschrift befreunden können, die Grillparzer für Schubert verfaßt hat: „der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen!“ Ähnlich hat man es ja auch von Mozart ausgesprochen: was hätte er dem Drama, der Symphonie, der Kirchenmusik noch für Weiterentwicklung geschaffen! was hätte unsere ganze Musik noch durch ihn erhalten! So mag man denken angesichts seines Sterbens, da erscheint es berechtigt. Allein je mehr wir uns in sein Lebenswerk vertiefen, desto mehr muß es uns vollendet dünken. Er hat sich verzehrt im schöpferischen Gestalten; der Körper war zu schwach, um solche geistige und seelische Anstrengung zu tragen. Was wollen wir denn mehr? Es ist nicht gerade genug, es ist soviel, daß immer nur die eine Frage

wiederholt werden kann, ob es nicht zuviel für uns war. Nicht um unerfüllte Hoffnungen haben wir uns zu bekümmern, sondern um den überreichen Besitz, den uns der Tod nicht begraben haben soll. An uns liegt es, daß er ihn uns nie begraben dürfe! Wie ein Liebling der Götter ist Mozart in der Blüte seiner Jahre von dieser Erde hinweggenommen worden: so muß er uns unsterblich sein. Aber nicht in dem papierenen Sinn der (wie ich schon einmal sagte) mumifizierten klassischen Größe, mit der wir fertig sind, wenn wir sie mit geziemender Hochachtung abtun, sondern in dem wahrhaft lebendig künstlerischen Sinn, der nie erschöpft, nie fertig wird, nie altert und nie altern läßt. Der berufenste unter den Mozartdirigenten unserer Zeit hat ihn einen kühnen Neuerer genannt, der die Musik in einem gewissen Sinn erst entdeckt habe. Damit ist der rechte Weg gewiesen. Was an Mozart, wie an jedem großen Menschen und Künstler, sterblich und vergänglich war, das ist nicht schwer zu erkennen und verfällt mit Fug der historischen Würdigung. Was in seinem Lebenswerk einzig und ewig wertvoll ist, das müßten wir rückschauend erst recht verstehen und genießen, besser und leichter als seine Zeitgenossen. Denn wir haben ja inzwischen die Weiterentwicklung erlebt, die er begründete und ermöglichte; die Erfüllungspforten, die er sprengte, stehen uns ja offen. Wie von ihm aus alles in die Zukunft weist, so muß er uns jetzt wieder Gegenwart sein; was uns seither vertraut geworden ist, muß uns bei ihm mit ursprünglichster Gewalt und mit der unbeschreiblichen Poesie der Vorahnung ergreifen. Es gilt endlich einmal, besonders unserer Jugend nicht den „Klassiker" vorzuhalten als ein musikalisches „bis hierher und nicht weiter," sondern den Meister zu zeigen, der das geschaffen hat, was wir Musik nennen. Und darum soll die Losung nicht etwa heißen „zurück zu Mozart" — das wäre töricht und aussichtslos, und damit wäre er totgemacht für alle Zeiten; sondern die Parole sei „empor zu Mozart und mit ihm vorwärts!" Den Licht- und Liebesgenius hat Richard Wagner ihn genannt; unseren größten Musiker dürfen wir ihn nennen. Und so lang die Deutschen es nicht wieder verlernen, was er sie gelehrt hat, deutsch zu empfinden und deutsch zu singen, wird er der unsere bleiben.

Wollen wir darauf bauen? Paul Heyse wirft in seinem Prolog zur Münchener Mozartfeier 1891 (am hundertjährigen

Todestag) die Frage auf, ob es möglich wäre, daß auch für diese höchste Kunst die Stunde schlüge, da ihr Kranz im Wandel alles Irdischen entblätterte, und antwortet: „wir ahnen's nicht. Wir wissen eines nur: käm' eine Zeit, die dich nicht liebt' und ehrte, die von dem Schatz, den du der Welt gegeben, du Götterliebling, fühllos stumpf sich kehrte, müßt' auf der wandelbaren Erde hier ein neu Geschlecht mit neuen Sinnen leben, ungleich dem unsern völlig". Solch Zukunftsbild liegt doch wohl in weiter Ferne. Bis jetzt hat die Weltgeschichte vielmehr das Gegenteil erwiesen: bei allem Fortschritt der Entwicklung bleibt das Wesen des Menschen sich gleich. Darum ist der Künstler, der es einmal rein und wahr dargestellt hat, weit über seine Zeit hinaus vernehmbar. Vergänglich ist nur das Äußerliche, und wir sind schuld, wenn wir das verwechseln: „veralten muß, die ewig wir geglaubt, die Form — und nur die neue scheint die wahre". Dauernd ist der Ewigkeitswert aus dem Inneren; und eben darin erweist er seine Urkraft, daß er immer neuen Ausdruck fordert und findet. Also nicht in Mozarts Form und Stil liegt das Heil; geradezu lächerlich ist es, zu verlangen, irgend ein anderer solle so komponieren wie er, als wenn das überhaupt denkbar wäre! Sondern in seinem Sinn und Geist, der aus seinen Tönen zu uns spricht, unverkennbar und unverlierbar, wenn wir ihn recht verstehen. Echt Mozartisch — das heißt nicht klein und nett und kindisch und spielerisch, nicht leicht und zierlich und oberflächlich und frivol, nicht glatt und matt und kalt und schal. Echt Mozartisch — das heißt wahr und warm und innig und sich selbst getreu, das heißt aller Pose und Phrase fern sein, natürlich und gesund, adelig schön und damit fähig, jeder menschlichen Empfindung ihre Herzensmelodie abzulauschen, in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit vom heitren Lächeln bis zu bittren Tränen, von froher Laune bis zum tragischen Erschauern. Das ist's, was seine Musik uns sagt; und das sei und bleibe immerdar unser tonkünstlerisches Ideal: echt Mozartisch, echt musikalisch und echt deutsch!

Denken wir nur ja nicht, daß wir solchen Ideals entbehren könnten. Wir brauchen es eben jetzt, da eine stolze Entwicklung auf einem vorläufigen Gipfel angelangt ist und ein neuer Fortschritt gärt, dessen Ziel und Richtung wir noch nicht kennen. Nicht Beethovens überragende Größe allein ist unser Hort;

Mozarts Sonne muß uns dazu leuchten. Wie nach Kraft und Seelentiefe, so ruft und dürstet unsere Zeit nach Jugend und Schönheit. Hier ist der Meister, der sie uns zeigt, nein noch viel mehr: der sie uns schenkt, der uns daran glauben läßt, der sie für uns und in uns erneuert. Mozart hören — das muß uns je und je eine Herzensfeier sein; und nicht gar so selten sollten wir sie uns bereiten. Wollen seine Werke in den modernen Musikbetrieb nicht recht hineinpassen, so sei das eine Mahnung mehr zur Besserung. Längst sind alle Kundigen darüber einig, daß musikalische Abschlachtung und musikalischer Massenmord unkünstlerisch sind zum erschrecken. Überall ertönt der Ruf zur Sammlung, zur Verinnerlichung, zur Wiedergewinnung der Intimität. Zum mindesten müßten neben riesengroßen Veranstaltungen auch kleinere eingerichtet werden, die es ermöglichten, gerade Mozart in seiner ganzen Herrlichkeit zu genießen. Es bedürfte nur des Wagemuts, einmal damit Ernst zu machen; der Anfang allein wäre schwer, — bald würde es sich reichlich lohnen. Aber Zeit zu versäumen haben wir nicht mehr; sonst gehen die verborgenen Schätze unrettbar verloren. Und damit würden wir uns zu Mitschuldigen machen an Mozarts Märtyrertum; dann hätte er umsonst gelitten für das Ideal seines Lebens. Dahin soll es nicht kommen; Treue um Treue wollen wir ihm halten.

„Denn will die Menschheit greisenhaft gebaren,
Zum Heilquell deiner Kunst laß sie uns laden,
Im unerschöpften Strome dieser klaren
Jungbrunnenflut sich wieder jung zu baden.
Deß tröstet sich, wer deinen Namen nennt,
In fester Treue sich zu dir bekennt;
Und was zum Dank für solche Wohltat bliebe
Dem Sterblichen, als grenzenlose Liebe?
So, wenn das hohe Fest beginnen soll,
Wo deines Geistes Fittiche uns umrauschen,
Im tiefsten Innern froh und andachtsvoll
Laß uns dem Zauber deiner Töne lauschen!"

Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig.

Grundriß der Musikwissenschaft

von

Dr. phil. et mus. **Hugo Riemann**

Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig

8°. 160 Seiten. Gebunden M. 1.—. In Originalleinenband M. 1.25.

„Für die neuen musikwissenschaftlichen Werke scheint die Abwendung von dem hochgelehrten Folianten und das erfolgreiche Streben nach Kürze und Klarheit kennzeichnend. Das Musterbeispiel bleibt Hugo Riemann, dessen „Grundriß der Musikwissenschaft" in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung" den Gipfel der Konzentration darstellt. Daß es durch und durch auf subjektiven Anschauungen aufgebaut ist, versteht sich bei Riemann von selbst. Dr. Josef Schneider. Signale für die Musikalische Welt. Nr. 29. 66. Jahrg.

Beethoven

von

Prof. Dr. Hermann Freiherr **von der Pfordten**

8°. 151 Seiten mit einem Porträt von Franz Struck. Geheftet M. 1.—. Originalleinenband M. 1.25.

Aus Urteilen.

Ein populär gehaltenes Buch über einen gewaltigen Stoff zu schreiben, ist nicht so leicht, wie vielleicht der Laie glaubt; umso mehr ist von der Pfordten zu beglückwünschen: es ist ihm gelungen, wirklich für Leser aus den verschiedensten Kreisen zu schreiben und dabei doch dem großen Stoff die Treue zu halten. **Jeder Beethovenfreund, sowie jeder Freund der Kunst überhaupt kann seine helle Freude darüber haben.**

Dr. Egon v. Komorzynski. Die Musik. 1. Aprilheft 1908.

„Einen Wegweiser zu Beethovens künstlerischer und menschlicher Größe möchten wir dieses köstliche kleine Werk nennen. Es ist von einem geschrieben, dem es ernst ist mit der Kunst und der es verstanden, Beethovens titanische Größe zu würdigen. Der Leser findet hier nicht nur eine treffliche Charakteristik dieser gewaltigen Persönlichkeit, sowie eine kurze Erzählung seines Lebens, sondern vor allem eine wertvolle Einführung in seine Werke." Die Instrumentalmusik. Nr. 10. 8. Jahrgang.

Prospekte unentgeltlich und postfrei.

Verlag von Quelle & Meyer
:: in Leipzig ::

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet
1 Mark

Im Umfange von 124 bis 196 Seiten.
Herausgegeben
von Privat-Dozent Dr. Paul Herre.

Orig.-Bd.
1.25 Mark

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten.

Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller, wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen.

Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten.

Aus Urteilen:

„Die Ausstattung der Sammlung ist einfach und vornehm. Ich hebe den guten und klaren Druck hervor. In gediegenem sauberen Leineneinband stellt die Sammlung bei dem mäßigen Preis eine durchaus empfehlenswerte Volksausgabe dar."
W. C. Gomoll. Die Hilfe, 17. November 1907.

„Bei Anlage dieses weitumfassenden Werkes haben Verleger und Herausgeber damit einen sehr großen Wurf getan, daß es ihnen gelungen ist, zumeist erste akademische Kräfte zu Mitarbeitern zu gewinnen."
Straßburger Post 1907.

„Ich rate jedem, der sich für die betreffenden Gebiete der Naturwissenschaft interessiert, und nach einem leichtverständlichen, aber zugleich wissenschaftlich exakten Einführungswerk sucht, zur Anschaffung dieser Bändchen. Ich wüßte keine besseren Werke zu solchem Zwecke zu nennen."
K. Blätter f. Aquarien- u. Terrarienkunde, Heft 29, 19. Jahrg.

„Der Kreis derer also, die als Benutzer dieser Sammlung in Betracht kommen, ist unbegrenzt; er umfaßt jeden, der für eigenes Urteilen über ihm bisher unbekannte oder wenig geläufige Fragen eine sichere Grundlage gewinnen und zu reiferer Erkenntnis durchdringen will."
K. T. Tägliche Rundschau. Nr. 40. 1908.

Nazareth. Aus Löhr, Volksleben im Lande der Bibel.

Religion

David und sein Zeitalter. Von Prof. Dr. B. Baentsch. 8°. 176 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das Buch ist ein wohlgelungener Versuch, die Gestalt des Königs David vor den Augen des modernen Menschen wieder aufleben zu lassen .... Allen Freunden kulturgeschichtlicher und religionsgeschichtlicher Betrachtungen sei es bestens empfohlen. Es eignet sich außer zum Selbstudium auch zum Vorlesen in Haus und Vereinen."

Kirchliches Wochenblatt. Nr. 46. 11. Jahrgang.

Die babylonische Geisteskultur. Von Prof. Dr. H. Winckler (vergl. Geschichte).

Die Poesie des Alten Testaments. Von Prof. Dr. E. König. 8°. 164 S. Geh. Mk. 1.— In Originallbd. Mk. 1.25

„Der Verfasser ist in den Geist des A. T. wie wenige eingedrungen. Rhythmus und Strophenbau schildert er zuerst, charakterisiert sodann die alttestamentliche Poesie nach Inhalt und Geist, gruppiert sie nach den Seelentätigkeiten, denen sie ihre Entstehung verdankt, analysiert die epischen, didaktischen, lyrischen und dramatischen Dichtungen des A. T. und führt in die Volksseele des Judentums ein."

Homiletische Zeitschrift „Dienet einander." 1907.

Volksleben im Lande der Bibel. Von Prof. Dr. M. Löhr. 8°. 138 Seiten mit zahlreichen Städte- und Landschaftsbildern. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„. . . Verfasser gibt auf Grund eigener Reisen und genauer Kenntnis der Literatur eine Charakteristik von Land und Leuten, schildert das häusliche Leben, die Stellung und das Leben des Weibes, das Landleben, das Geschäftsleben, das geistige Leben, und schließt mit einem Gang durch das moderne Jerusalem. Überall zieht er die Berichte der Bibel vergleichend heran, untersucht, was noch von alten Sitten erhalten ist und verfolgt die seitherige Entwicklung . . . Wer die Eigenart und Bedeutung des heiligen Landes kennen lernen will, wird gern zu diesem empfehlenswerten, flott geschriebenen Büchlein greifen."

(Ev. Gemeindebote. 5. Jg.)

Christus. Von Prof. Dr. O. Holtzmann. 8°. 152 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Mit einer wunderbaren Ruhe, Klarheit und Überzeugungskraft faßt H. die Stücke zu einem abgerundeten, einheitlichen Bilde zusammen, die für die Jesusforschung bedeutsam waren und als ihr Reinertrag bezeichnet werden können." K. Koch. (L. Bl. z. Pd. Ztg. 07.)

Aus dem Inhalt: Das Christentum in der Geschichte. — Volk und Heimat Jesu. — Quellen des Lebens Jesu. — Glaubwürdigkeit der drei ersten Evangelisten. — Geschichte Jesu. — Das Evangelium Jesu. — Der Sünderheiland. — Die Glaubenstatsachen des Lebens Jesu. — Erlöser, Versöhner, Messias.

Das Christentum. Fünf Vorträge von Prof. Dr. C. Cornill, Prof. Dr. E. von Dobschütz, Prof. Dr. W. Herrmann, Prof. Dr. W. Staerk, Geheimrat Prof. Dr. E. Troelsch. 168 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Mit dem Glauben an einen unvergänglichen Inhalt des Christentums, aber in kritisch-historischer Darstellung wird in diesen 5 bedeutungsvollen Studien Entstehung und Wesen des Christentums geschildert.

Inhalt: Israelitische Volksreligion und die Propheten. Griechentum und Christentum. Judentum und Hellenismus. Luther und die moderne Welt. Die religiöse Frage der Gegenwart.

Die evangelische Kirche und ihre Aufgaben. Von Prof. Dr. F. Niebergall. 160 S. Geh. M. 1.—. In Origb. M. 1.25.

Es sind die Grundfragen unseres kirchlichen Lebens, die hier von berufener Seite in strenger Objektivität behandelt werden. Die einzelnen Kapitel enthalten:

I. Die „auswärtige" Politik der Kirche. Die äußere Mission. Die römische Kirche. Die anderen evangelischen Kirchen. Kirche, Staat und Volkstum. Kirche und Kultur. II. Die „innere" Politik der Kirche. III. Das Ideal der lebendigen Gemeinde. IV. Das gottesdienstliche Leben. V. Der Religionsunterricht. VI. Der Pfarrer.

Schleiermacher, Buchschmuck von Bruno Héroux. Aus: Unsere religiösen Erzieher.

Philosophie und Pädagogik

Die Weltanschauungen der Gegenwart in Gegensatz und Ausgleich. Von Prof. Dr. C. Wenzig. 8°. 158 Seiten.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein vortreffliches inhaltreiches Büchlein, mit wissenschaftlich-philosophischer Strenge geschrieben, das infolge seiner leichtverständlichen Darstellungsweise von einem größeren Publikum mit Erfolg gelesen werden kann. Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, die Entwicklung der verschiedenen Weltanschauungen historisch-kritisch zu beleuchten und zu zeigen, wie die Gegensätze in ihnen durch falsche Anwendung an sich richtiger Prinzipien entstanden sind."

J. Köhler. Archiv f. d. ges. Psychologie. Bd. XI. 2.

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Neumann. 8°. 154 Seiten.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Deshalb wird man eine so klar geschriebene kurze Zusammenfassung aller ästhetischen Bestrebungen unserer Zeit mit lebhafter Freude begrüßen müssen. Die gesamte einschlägige Literatur wird vom Verfasser beherrscht. Man merkt es seiner elegant geschriebenen Darstellung an, wie sie aus dem Vollen schöpft. Gerade für den, der in die behandelten Probleme tiefer eindringen will, wird Neumanns Werkchen ein unentbehrlicher Führer sein." Straßburger Post, 6. Dez. 1907.

„Es werden darin die Hauptprobleme der Ästethik und ihrer Methoden, nach denen sie behandelt werden, dargelegt. Jeder, der sich mit diesem Gegenstande befaßt, muß zu dem vorliegenden Buche greifen, denn eine Autorität wie Neumann kann nicht übergangen werden." Schauen und Schaffen, 2. Februarheft, Jahrgang XXXV

Einführung in die Psychologie. Von Prof. Dr. H. Dyroff
160 S. Geh. Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Ein wirklich elementar gehaltener, großzügiger Überblick über die wichtigsten Erscheinungen des Seelenlebens (Sinn, Vorstellungen, Träume Phantasie, Gedächtnis, Gefühl, Denken und Sprechen, Wille und Aufmerksamkeit 2c.) und eine Einführung in die tiefer liegenden Probleme der Psychologie, ihre Aufgaben und Richtungen.

Charakterbildung. Von Privatdozent Dr. Th. Elsenhans.
8°. 160 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Von der großen Bedeutung der Charakterbildung für unsere Zeit ausgehend erläutert der Verfasser zunächst auf Grund eines geschichtlichen Rückblickes das Wesen des Charakters in seinen verschiedenen Beziehungen, schildert sodann seine Entstehung, wobei auch der angeborene Charakter eingehende Behandlung erfährt, und bespricht zuletzt in dem Abschnitt „Die Erziehung des Charakters" die Art, wie die Erziehung im Dienste der Charakterbildung ihre Aufgabe zu erfüllen hat.

Die moderne Erziehung in ihren praktischen Tendenzen.
Von Direktor Dr. A. Pabst. 8°. 150 S. mit zahlr. Abbildungen.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Die zeitgemäßesten Fragen unseres Erziehungswesens werden in diesem Bändchen behandelt. Insbesondere hat Verfasser die Einrichtungen des Auslandes (Engl., Amerika, Schweden 2c.) zum Vergleich herangezogen.

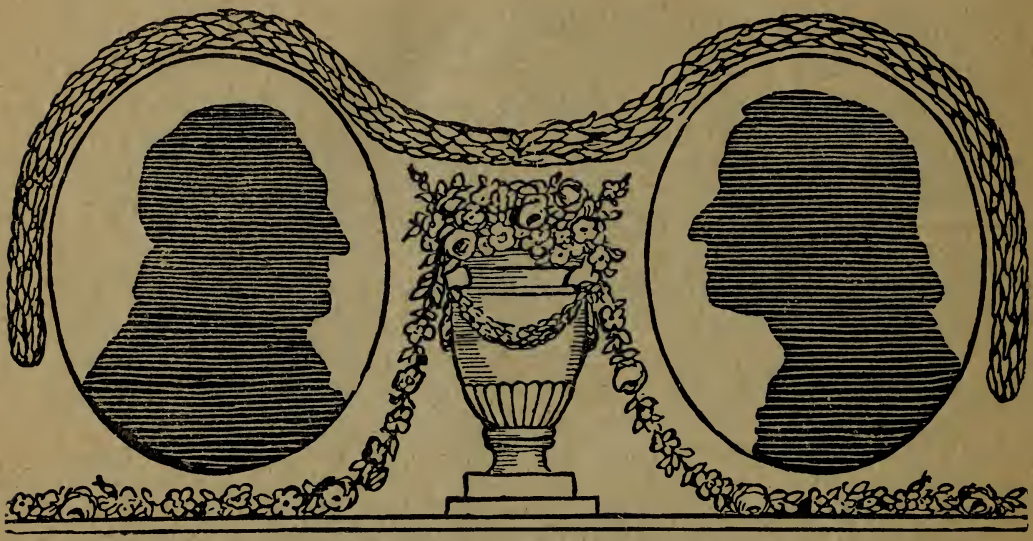
Aus dem Inhalt: Anfänge, Ziele, Macht und Grenzen der Erziehung. — Zögling und Erzieher. — Spiel und Beschäftigung. Kindergarten. — Die Schule. — Zeichnen, Handarbeiten 2c. — Erweiterung der Aufgabe der Schule. — Arbeitsschule. — Arbeitsmaterial der Schule und Hilfsschule. — Schule und Leben.

Rousseau. Von Prof. L. Geiger.
8°. 160 S. mit einem Porträt. Geh.
M. 1.— In Originalb. M. 1.25

„Das kleine Büchlein hat einen reichen Inhalt. Es zeichnet uns den ehemaligen Franzosen, von dem ein so großartiger Einfluß ausgegangen ist, kurz und treffend, so daß wir das Buch allen Lehrern angelegentlich empfehlen können.

H. O. Preuß. Lehrerzeitung. 1908. No. 5.

Jean Jacques Rousseau.
Aus Geiger.



Schiller und Goethe, Buchschmuck von Bruno Héroux. Aus: Unsere religiösen Erzieher.

Sprache • Literatur • Kunst

Unser Deutsch. Einführung in die Muttersprache. Von Geh. Rat Professor Friedrich Kluge. 8°. 150 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„In jedem der zehn Essays erkennen wir den hervorragenden Gelehrten, der hoch über der Sache steht, der überall aus dem vollen schöpft und mit vollendeter Darstellungskunst die Ergebnisse ernster wissenschaftlicher Forschung in einer Form bietet, die jedem Gebildeten die Lektüre des Buches zu einer Quelle des Genusses macht." Südw. Schulbl. Nr. 2, 1907.

Inhalt: 1. Das Christentum und die deutsche Sprache. — 2. Sprachreinheit und Sprachreinigung. — 3. Die Grenzen der Sprachreinheit. — 4. Die Entstehung unserer Schriftsprache. — 5. Standes- und Berufssprachen. — 6. Geheimsprachen. — 7. Studentensprache. — 8. Seemannssprache. — 9. Weidmannssprache. — 10. Ein Reichsamt für deutsche Sprachwissenschaft.

Lautlehre. Von Prof. Dr. Sütterlin. 192 S. mit zahlr. Abb. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Inhalt: Wege und Mittel der Lautwissenschaft, Sprachwerkzeuge, Bildung der Sprachlaute, Lautbegriffe, Silben, Aussprache, Schreibung. Bühnen-, Gesangs-, Umgangssprache.

Ein Grundriß für alle Sprach- und Gesangslehrer, Schauspieler, Studierende der Sprachwissenschaft, Psychologen und Physiologen. Unentbehrlich für jeden Lehrer.

Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. Holz. 8°. 132 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Verfasser behandelt die über die ganze germanische Welt des Mittelalters, besonders über Deutschland und Skandinavien verbreiteten, vielbesungenen Erzählungen von Siegfrieds Heldentum und Tod, sowie von dem ruhmreichen Untergange des Burgundenvolkes durch die Hunnen. Entstehung und Weiterbildung der Sage werden geschildert, ein Einblick in die Quellen gewährt und die nordische wie germanische Überlieferung auf Form und Inhalt untersucht.

„Es ist ein Genuß, die beweiskräftigen und scharfsinnigen Ausführungen zu lesen." M. A. Lau. Schul-Museum, 4. Jg. Nr. 6.

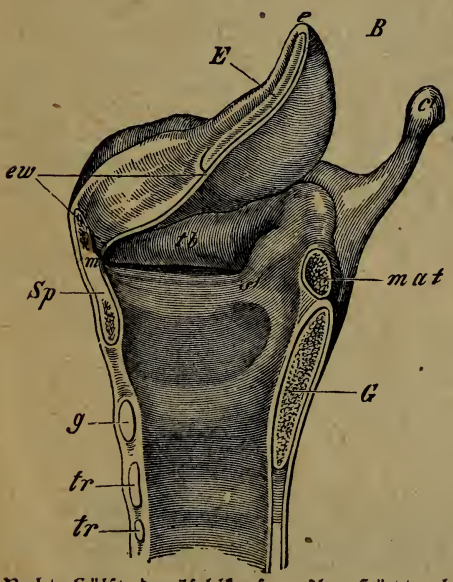
Lessing. Von Geheimrat Prof. Dr. Werner. 160 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Leuchtend tritt uns Lessings bahnbrechende Tätigkeit auf literarischem, künstlerischem und religiösem Gebiete in diesem feinsinnigen literarischen Porträt entgegen, das aus der Feder eines unserer besten Kenner stammt und in lebensvoller Darstellung weiteste Kreise mit Lessings Werken und Wirken vertraut zu machen sich bemüht.

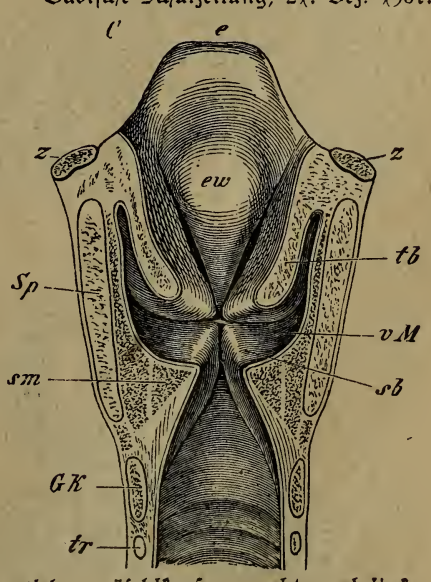
Heinrich von Kleist. Von Prof. Dr. H. Roetteken. 8°. 152 S. Mit einem Porträt des Dichters. Geh. Mark 1.— Geb. Mark 1.25

„Verfasser gehört seit langem zu den besten Kennern unseres großen Dichters .... Die in jeder Hinsicht von tiefem psychologischen Verständnis und feinem ästhetischen Empfinden getragene Darstellung sei hiermit allen Freunden unserer Literatur auf das wärmste empfohlen."

Badische Schulzeitung, 21. Dez. 1907.



Rechte Hälfte des Kehlkopfs



Aus Sütterlin, Lautlehre. Kehlkopf von rechts nach links.

Grundriß der Musikwissenschaft. Von Prof. Dr. phil. et. mus. Hugo Riemann. 8°. 160 Seiten.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

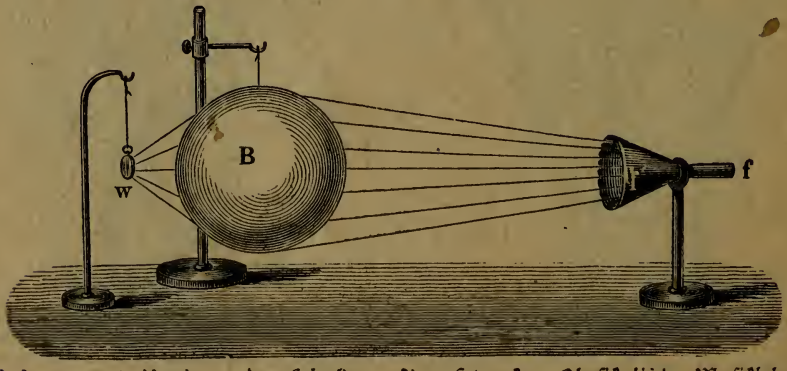
Ein phänomenales Büchlein — auf 160 Seiten eine zusammenfassende, in bewunderungswürdiger Übersichtlichkeit aufgerollte Darstellung der gesamten Musikwissenschaft, eine Enzyklopädie von nie dagewesener Konzentration eines ungeheuren Stoff- und Ideengebietes! Der berühmte Leipziger Musikgelehrte behandelt in dieser seiner erstaunlichen Arbeit den ganzen Komplex von Wissenschaften, die dienend oder selbstständig in ihrem Zusammenschluß die moderne Musikwissenschaft bilden .... Beiden, Musiker wie Musikfreund, kann Riemanns Grundriß der Musikwissenschaft als ein Buch von starkem Bildungswert nicht warm genug empfohlen werden. Hamburger Nachrichten, Nr. 30, 1908. F. Pf.

Beethoven. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. 151 S. Mit einem Porträt des Künstlers von Prof. Stuck.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Einen Wegweiser zu Beethovens künstlerischer und menschlicher Größe, möchten wir dieses köstliche kleine Werk nennen. Es ist von einem geschrieben, dem es ernst ist mit der Kunst und der es verstanden, Beethovens titanische Größe zu würdigen. Der Leser findet hier nicht nur eine treffliche Charakteristik dieser gewaltigen Persönlichkeit, sowie eine kurze Erzählung seines Lebens, sondern vor allem eine wertvolle Einführung in seine Werke." Die Instrumentalmusik, Nr. 10, 8. Jahrg.

Mozart. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. Mit einem Porträt des Künstlers von Doris Stock.
Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Ganz ähnliche Aufgaben wie in dem Beethovenbuche hat sich der Verf. hier gestellt. Neben einer kurzen Schilderung von Mozarts schicksalsreichem Leben findet der Leser hier eine Einführung in dessen größte Werke. Stets ist die Darstellung durchdrungen von dem Streben, Mozart nicht als Klassiker bewundern zu lehren, sondern ihn als Künstler und Mensch uns möglichst nahe zu bringen.



Reflexion und Brechung des Schalles. Aus Starke, Physikalische Musiklehre.

Bismarck, Buchschmuck von Bruno Héroux. Aus: Unsere religiösen Erzieher.

Volkswirtschaft und Bürgerkunde

Volkswirtschaft und Staat. Von Prof. Dr. C. Kindermann. 8°. 128 S. Geh. M. 1.— Originalleinenbd. M. 1.25

Die theoretische und praktische Behandlung dieser Wechselwirkung gehört zu einem der wichtigsten Gebiete der allgemeinen Bildung; denn wir müssen ständig zu diesen Fragen Stellung nehmen, sei es von Berufswegen oder zwecks Ausübung der bürgerlichen Pflichten, in Parlament und Partei sowie sonst in der Öffentlichkeit. — „Welches ist die Stellung des Staates zur Volkswirtschaft im Laufe der Jahrhunderte? Wie arbeitet die Volkswirtschaft mit an staatlichen Zielen im allgemeinen und speziell im Etatswesen. Welches ist anderseits die Mitwirkung des Staates an der volkswirtschaftlichen Tätigkeit entweder direkt durch Eigenproduktion oder indirekt im Wege allgemeinen Ordnens und Pflegens, sowie durch Förderung der einzelnen Stände." Diese Fülle von Fragen wird hier in knappen, großen Zügen von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus behandelt.

Politik. Von Prof. Dr. Fr. Stier-Somlo. 8°. 170 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Wesen und Zweck, Rechtfertigung und typischer Wandlungsprozeß des Staates, seine natürlichen und sittlichen Grundlagen mit Hinblick auf geographische Lage, Familie, Ehe, Frauenfrage und Völkerkunde. Staatsgebiet, Staatsvolk und Staatsgewalt mit ihrem reichen Inhalt, Staatsformen und Staatsverfassungen werden geprüft und gewertet.

„Eine Fundgrube von unentbehrlichen, allgemein-politischen Kenntnissen, die dadurch an Wert gewinnen, daß alle seine Darlegungen ebenso leichtverständlich gefaßt sind, wie sie wissenschaftlich tief begründet sind!"

Regierungsrat Professor Dr. A. Lotz. Preuß. Verwaltungsbl. Jg. 28 Nr. 41.

Lagerplatz Gam-Gams. Deutsch-Südwest-Afrika. Aus Passarge, Südafrika.

Unsere Kolonien. Von Wirkl. Legationsrat Dr. H. Schnee, Vortragender Rat im Kolonialamt. 196 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Durch langjährigen Aufenthalt in unseren Kolonien und vermöge seiner leitenden Stellung im Kolonialamt ist der Verfasser besonders zur Abfassung einer allseitigen Darstellung in wirtschaftlicher, ethnographischer und verwaltungstechnischer Hinsicht berufen. Der erste allgemeine Teil gibt einen Abriß der Geschichte der Erwerbungen sowie einen Überblick über Land und Leute, die wirtschaftliche Entwicklung unserer Kolonien, ihre Bedeutung für die Volkswirtschaft, über Verwaltung und Rechtsprechung sowie die Tätigkeit der Missionen. Der zweite Teil behandelt die einzelnen Kolonien in erster Linie vom wirtschaftlichen Gesichtspunkt und stützt sich auf zuverlässliches, amtliches Material über den gegenwärtigen Stand der Besiedlung und Plantagenwirtschaft, des Bergbaues, des Handels, der Eingeborenenproduktion, des Eisenbahnbaues, der Finanzen und der Verwaltungsorganisation des Schutzgebietes.

Die Deutsche Reichsverfassung. Von Geh. Rat Prof. Dr. Ph. Zorn. 8°. 124 S. Geh. M. 1.— In Origb. M. 1.25

„Die vorliegende gemeinverständliche Schrift des hervorragenden Bonner Rechtsgelehrten macht den Leser in leichtfaßlicher klarer und prägnanter Darstellung mit dem Wesen der deutschen Reichsverfassung bekannt . . . Als willkommene Beigabe ist dem sehr zu empfehlenden, vom Verlage vorzüglich ausgestatteten und preiswerten Schriftchen ein kurzer Überblick über die Literatur des Reichsstaatsrechts angegliedert."

Literarisches Zentralblatt, Nr. 1, 1908.

Unsere Gerichte und ihre Reform. Von Prof. Dr. W. Kisch. 8°. 171 S. Geheftet Mark 1. – In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein prächtiges Büchlein, das Wesen und Aufgabe unserer Gerichte gemeinverständlich darstellt und zu den Reformfragen in so trefflicher, überzeugender und sachlicher Weise Stellung nimmt, daß ich es im Interesse des Ansehens und deren Organe gerne jedem Deutschen in die Hand geben möchte." Das Recht. Nr. 11. 1908.

Die moderne Großstadt und ihre sozialen Probleme. Von Privatdozent Dr. A. Weber. 8°. 154 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das vorliegende Büchlein erweist sich als klar und fesselnd geschriebener Führer durch die Großstadtprobleme. Der Verfasser führt den Leser durch das Familienleben und die Wohnungen der Großstadt, bespricht die Arbeitslosigkeit und Großstadtarmut und schildert die Aufgaben, die auf dem Gebiete der Volksbildung und Volksgeselligkeit noch zu lösen sind. Die Darstellung ist streng objektiv. Licht und Schatten sind gerecht verteilt." Dr. J. Moses-Mannheim. Zeitschrift f. Schulgesundheitspflege. Nr. 5. 1908.

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche Lage. Von Syndikus Dr. J. Wernicke. 8°. 160 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Die politische und wirtschaftliche Entwicklung Deutschlands in den letzten Jahrzehnten hat uns immer klarer erkennen lassen, von wie hoher Bedeutung für das Staatswohl die Erhaltung und Neubildung eines gesunden Mittelstandes ist. In diesem Bändchen werden nun streng sachlich alle jene Fragen erörtert, die zum Verständnis dieses wichtigen und interessanten Problems erforderlich sind.

Inhalt: I. Die Lage des Mittelstandes. II. Mittelstandspolitik: Mittelstandsforderungen. Der Kampf gegen die Warenhäuser und Konsumvereine. Befähigungsnachweis und Zunftwesen. Das Submissionswesen. Fabrik und Handwerk. Unlauterer Wettbewerb. III. Die Mittel der Selbsthilfe: Fortbildungswesen. Gewerbliches Genossenschaftswesen. Rabatt- und Sparvereine.

Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen. Von Helene Lange. 8°. 150 S. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Wer sich klar werden will über den organischen Zusammenhang der modernen Frauenbestrebungen, über die man so leicht, je nach zufälligen Erfahrungen, hier zustimmend, dort verdammend, urteilt, ohne sich zu vergegenwärtigen, daß eine die andere voraussetzt, eine mit der anderen in den gleichen letzten Ursachen zusammenfließt . . . der greife zu diesem inhaltsreichen, trefflich geschriebenen Buche."

Elisabeth Gnauck-Kühne. Soziale Kultur. Dezember 1907.

Siegel des Königs Sargon I. Aus Winckler, Die babylonische Geisteskultur.

Geschichte und Geographie

Grundzüge der Deutschen Altertumskunde. Von Prof. Dr. H. v. Fischer. 8°. 160 S. Geh. M. 1.— In Origbd. 1.25

Zum ersten Mal wird hier von berufener Seite die Kultur der Deutschen Vorzeit auf archäologisch-ethnographischer Grundlage und im Zusammenhang mit der europäischen von den ältesten Zeiten bis zum Ausgange des Mittelalters geschildert.

Inhalt: Quellen. Land und Leute. Ansiedlung. Haus und Geräte. Kleidung und Körperpflege. Kulturpflanzen und Haustiere. Essen und Trinken. Öffentliche Verhältnisse. Familie. Gewerbe und Handel. Unterhaltung und Belustigung. Götterglaube und Gottesdienst. Zeitrechnung. Kriegswesen und Bewaffnung.

Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung d. Menschheit. Von Prof. Dr. H. Winckler. 8°. 156 Seiten. Geheftet Mark 1.— Gebunden Mark 1.25

„Das kleine Werk behandelt die Fülle von Material, wie wir es nunmehr zur altorientalischen Weltanschauungslehre besitzen, in übersichtlicher und zugleich fesselnder Weise; es wird jedem Leser, der sich für diese Fragen zu interessieren begonnen hat, ungemein nützlich werden."

C. N. Norddeutsche allgem. Zeitung. Nr. 287. 1908.

Mohammed und die Seinen. Von Prof. Dr. H. Reckendorf. 8°. 158 S. Geh. Mk. 1.— In Originalleinenbd. Mk. 1.25

„Unter den in jüngster Zeit sich mit erfreulichem Fortschritte mehrenden Darstellungen der islamischen Anfänge für weitere Kreise nimmt dieses Buch eine ganz hervorragende und besondere Stelle ein. Es ist ein Versuch, die sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen, politischen und individuellen Grundlagen des beginnenden Islam zusammenhängend zu verdeutlichen. In fließender Darstellung, die die Lektüre des Buches zu einem wirklichen Genusse gestaltet, werden hier die Berichte der verschiedenen islamischen Quellen zum ersten Mal in gedrängter, aber durchaus erschöpfender Weise zu einem farbenreichen Bilde geformt." R. Geyer. Wiener Zeitschrift f. d. Kunde d. Morgenlandes Bd. XXI.

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen.

Von Prof. Dr. J. Pohlig. 8°. 149 Seiten mit zahlr. Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein Bild der prähistorischen Eiszeit stellt der Verfasser vor unserem Geiste auf, wie es kürzer und einleuchtender dem Laien wohl selten geboten wurde .... Einfach im Stil und doch anregend genug, um selbst Menschen, die sich auf diesem Gebiete der Wissenschaft fremd und unbehaglich fühlen, fesseln zu können"

R. M. Schule u. Haus. 16. Jahrg. 14. H.

Felsboden mit Gletschermarken. Aus Pohlig, Eiszeit und Urgeschichte des Menschen.

Die Polarvölker.

Von Dr. H. Byhan, Abteilungsvorstand am Museum für Völkerkunde, Hamburg. 8°. 160 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.— Originallbd. M. 1.25

Inmitten einer eigenen Welt haben sich bei den zirkumpolaren Völkern jahrtausende alte gesellschaftliche Anschauungen und Gebräuche erhalten, die uns der Verfasser hier auf Grund langjähriger Forschung und eigener Anschauung erzählt. Wir lernen die natürlichen Lebensbedingungen dieser Völker kennen, ihre soziale Stellung, Sitten und Gebräuche, religiösen Vorstellungen, rechtlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse, Werkzeuge und Waffen, Schmuck und Kleidung, Wohnung und Verkehrsmittel usw.

Gurgl gegen die Ötztaler Ferner. Aus Machaček, Die Alpen.

Die Alpen. Von Privatdozent Dr. F. Machaček. 8°. 146 S. mit zahlreichen Profilen und typischen Landschaftsbildern. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Es war keine geringe Aufgabe, den gewaltigen Stoff auf 146 Seiten zusammenzudrängen, aber der Verfasser hat sie glücklich gelöst. — Die Darstellung ist sachlich und wissenschaftlich und doch verständlich, die Sprache knapp und schlicht, doch entbehrt sie, namentlich bei der Schilderung landwirtschaftlicher Schönheiten, nicht die innere Wärme. Ein Meisterstück gedrängter, raumsparender Gliederung ist die übersichtliche Topographie der Alpen."

Hermann Ludwig. Frankfurter Zeitung. Nr. 354. 1907.

Naturwissenschaften • Technik Gesundheitslehre

Das Schmarotzertum im Tierreich und seine Bedeutung für die Artbildung. Von Prof. Dr. L. von Graff. 8°. 136 S. mit 24 Textfig. Geh. Mark 1.— In Originalleinenbd. Mark 1.25

„Der schon vielfach behandelte Stoff findet hier von einem Meister wissenschaftlicher Forschung eine ausgezeichnete klare Darstellung, wobei besonders die allgemeinen Fragen, soweit es der beschränkte Umfang gestattet, eingehend berücksichtigt werden."

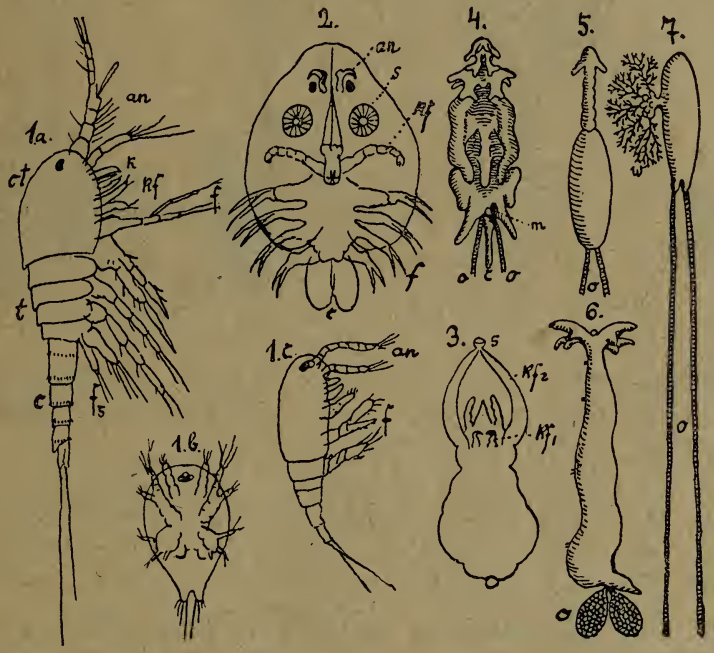
Prof. Dr. R. Hesse (Tübingen). Monatsheft f. d. nat. Unterricht 1908. Nr. 6.

Befruchtung und Vererbung im Pflanzenreiche.

Von Prof. Dr. Giesenhagen. 8°. 136 S. mit 31 Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Zwei prächtige kleine Bändchen (Giesenhagen und Graff), für deren Güte schon die Namen der beiden Autoren, bewährte Fachgelehrte, bürgen . . . Ich wüßte keine besseren Werke zu solchen Zwecken zu nennen."

K. Blätter für Aquarien- und Terrarienkunde.



Ruderfüßer. Aus Graff, Schmarotzertum.

Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben.

Von Privatdoz. Dr. H. Miehe. 8°. 146 S. mit zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Ihre Formen, Lebens- und Ernährungsweise werden eingehend behandelt und in ihrer Bedeutung für den Menschen betrachtet, sowohl als Helfer in der Natur und in der Industrie, wie als Feinde durch Verderben der Nahrungsmittel, Krankheitserreger usw. Ein Schlußkapitel zeigt die Mittel ihrer Bekämpfung.

„Eine sehr geschickte kurze Zusammenstellung, die allen, welche sich rasch über den gegenwärtigen Stand der Bakteriologie unterrichten wollen, bestens empfohlen werden kann."

Österreichische botanische Zeitschrift. Nr. 11. 1907.

Aus Dannenberg, Pflege der Zimmer- und Balkonpflanzen.

Kryptogamen (Algen, Pilze, Flechten und Moose). Von Prof. Dr. Möbius. 176 S. Mit zahlr. Abb. Geh. M. 1.– Geb. M. 1.25

Zeigt allen Naturfreunden und Sammlern Verbreitung, Lebensgemeinschaften und charakteristische Merkmale der Kryptogamen, die zwar weniger bekannt wie die Blütenpflanzen, biologisch interessanter und lehrreicher sind. Das Werkchen ist berufen das s. Z. so beliebte, heute veraltete Buch von Roßmäßler, Flora im Winterkleide zu ersetzen.

Pflege der Zimmer- und Balkonpflanzen. Von Paul Dannenberg, Städt. Garteninspektor. 168 S. Mit zahlr. Abb. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Aus dem Inhalt: Erdarten und Mischungen. Düngung. Begießen. Blumentische, Tontöpfe, Pflanzenkübel. Das Blumenfenster. Pflanzen für die verschiedenen Jahreszeiten 2c. Enthält alles, was der Laie und Blumenfreund zur Pflege und Erhaltung seiner Pflanzenlieblinge wissen muß.

Das Wetter und sein Einfluß auf das praktische Leben. Von Prof. Dr. C. Kassner. 8°. 160 Seiten mit zahlr. Abb. u. Karten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenbd. Mark 1.25

Nach einer kurzen Geschichte der Wettervorhersage (der 100jährige Kalender 2c.), erklärt der Verfasser eingehend die meteorologischen Grundlagen der modernen Wettervorhersage, sowie ihrer Organisation, und legt den Einfluß des Wetters auf Handel, Industrei, Verkehr usw. und auf den Menschen selbst dar.

Eine Myxobakterie.
Aus Miehe, Bakterien.

Lebensfragen. Der Stoffwechsel in der Natur. Von Prof. Dr. F. B. Ahrens. 8°. 159 Seiten mit Abbildungen. Geheftet Mark 1.— Gebunden Mark 1.25

„Wissenschaftlich und populär zugleich zu schreiben ist eine Kunst, die nicht vielen gegeben ist. Ahrens hat sich als ein Meister auf diesem Gebiete erwiesen. Auch die vorliegende Schrift zeigt die vielen Vorzüge seiner klaren Darstellung und pädagogischen Umsicht. Ohne besondere Kenntnisse vorauszusetzen, behandelt er die chemischen Erscheinungen des Stoffwechsels und beschreibt die Eigenschaften, Bildung und Darstellung unserer Nahrungs- und Genußmittel. Das Buch kann aufs beste empfohlen werden."

Chemiker-Zeitung 1908. 28. März.

Ein höchst reichhaltiges Material ist hier in wenigen Kapiteln zusammengedrängt, zeigt sich aber so klar und verständlich dargelegt, wie das nur zu leisten vermag, wer sein Gebiet auf das Vollkommenste durchdringt und beherrscht.

Professor Dr. Edmund O. von Lippmann.
Die deutsche Zuckerindustrie. Nr. 42. XXXII. Jahrgang.

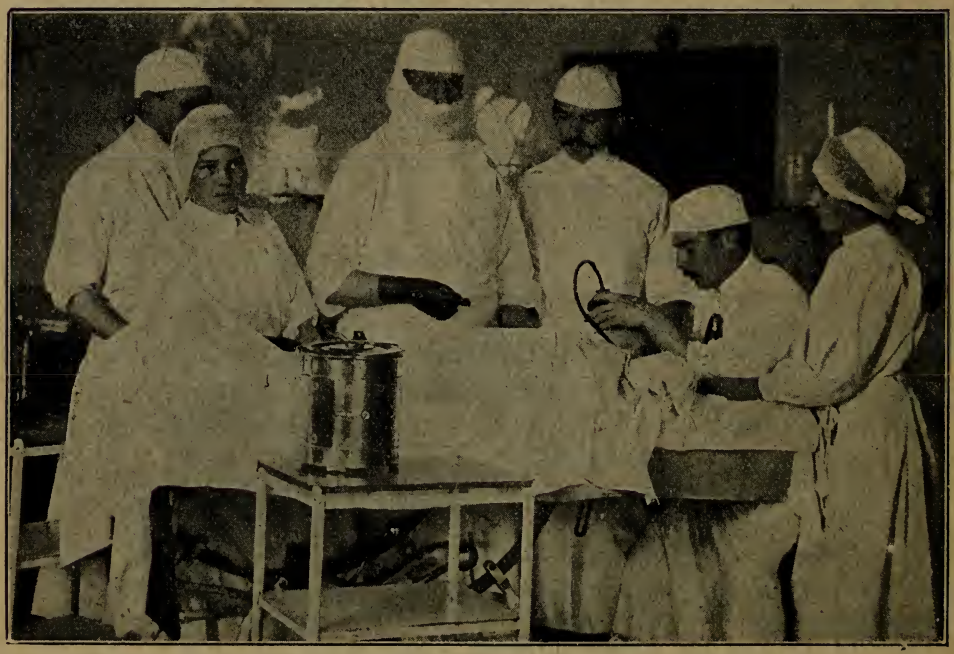
Der menschliche Organismus und seine Gesunderhaltung. Von Oberstabsarzt und Privatdozent Dr. A. Menzer. 160 S. mit zahlr. Abbildg. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Wie können wir unter den Bedingungen unseres heutigen Kulturlebens eine gesundheitsmäße Lebensweise führen." Diese für jedermann bedeutsame Frage sucht Verfasser in dem vorliegenden Buche in folgenden Kapiteln zu lösen: I. Der menschliche Organismus in seinem mit unbewaffneten Auge zu erkennenden Aufbau. II. Der feinere Aufbau des menschlichen Organismus. III. Der menschliche Organismus in seinen wichtigsten Funktionen. IV. Krankheitsursachen: A. Krankheiten durch Vererbung; B. Erworbene Krankheiten. V. Die Gesunderhaltung des menschlichen Körpers.

Marchantia polymorpha. Aus Möbius, Kryptogamen.

Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen. Von Privatdozent Dr. med. et phil. Ernst Mangold. 8°. ca. 150 S. mit zahlr. Abb. Geh. Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

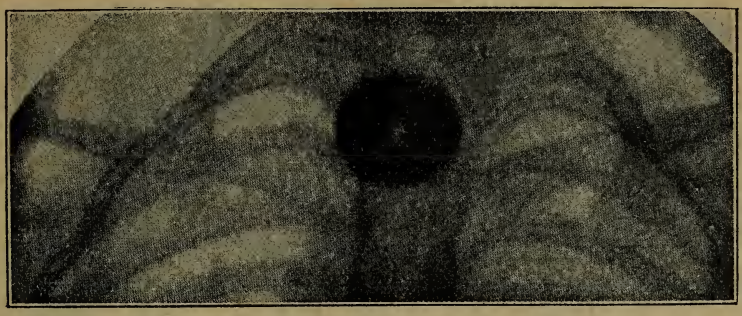
Die Sinnesorgane sind die Pforten, durch welche die Außenwelt in unser Bewußtsein einzieht. Sie sind die Werkzeuge unserer Seele. Dies erhellt die Bedeutung des vorliegenden, die Ergebnisse der modernen Forschung verratenden, durchaus gemeinverständlichen Buches. Mit einer Würdigung der Sinnesorgane und Darlegung der Beziehungen zwischen Reiz und Empfindung werden im einzelnen eingehend behandelt: Das Sehorgan, das Gehörorgan, das Geruchsorgan, das Geschmacksorgan und die Hautsinnesorgane unter besonderer Berücksichtigung der physiologisch-psychologischen Zusammenhänge.



Ausführung einer aseptischen Operation. Aus Tillmanns, Die moderne Chirurgie.

Das Nervensystem und die Schädlichkeiten des täglichen Lebens. Von Privatdozent Dr. Schuster. 8°. 136 Seiten mit zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Verf. belehrt in diesen sechs Vorträgen vortrefflich über den Bau des Nervensystems, über die Schädlichkeiten, denen es ausgesetzt und gibt beherzigenswerte Winke, es gesund zu erhalten. Von besonderem Interesse sind die Kapitel über die Schäden des Großstadtlebens und über Schule und Erziehung." Prager mediz. Wochenschrift. 1908. Nr. 16.



Röntgenphotographie. Ein Knopf im oberen Teile der Speiseröhre.
Aus Tillmanns, Moderne Chirurgie.

Die moderne Chirurgie für gebildete Laien. Von Geheimrat Prof. Dr. H. Tillmanns. 8°. 160 S. mit 78 Abb. u. 1 farb. Tafel. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Ein Buch wie das vorliegende kann der Anerkennung der Ärzte wie der Laien in gleichem Maße sicher sein. Es enthält genau so viel, als ein gebildeter Laie von dem gegenwärtigen Stand der Chirurgie wissen muß und soll, und es kann, wenn die darin enthaltenen Lehren auf fruchtbaren Boden fallen, dem Kranken nur Nutzen stiften."

Phil. klinische Wochenschrift. 1908. 3. Mai.

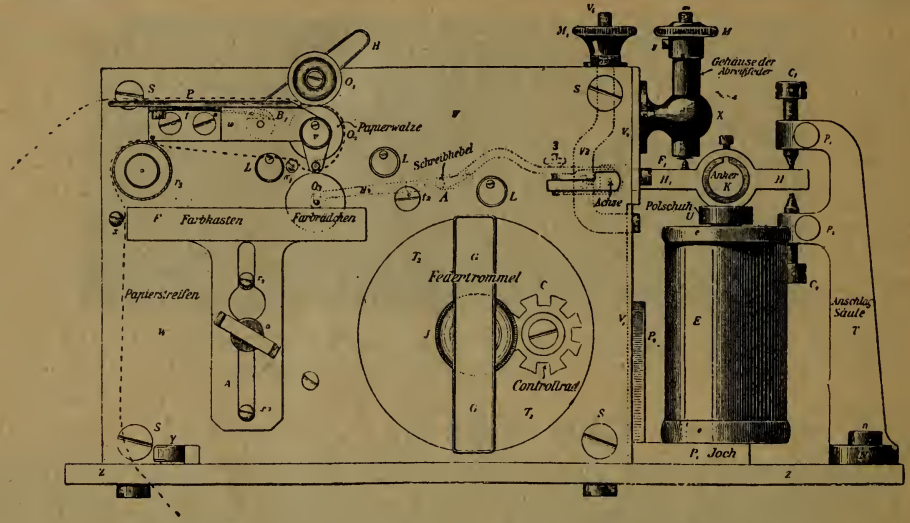
Die vulkanischen Gewalten der Erde und ihre Erscheinungen. Von H. Haas, Prof. a. d. Univ. Kiel mit zahlr. Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalband Mark 1.25

Anknüpfend an die vulkanischen Ereignisse und Erdbeben der letzten Jahre werden die Vulkane, die heißen Quellen, die neuesten Lehren über die Gebirgsbildung und die Erdbeben in knapper Darstellung vorgeführt und durch eine Anzahl Abbildungen erläutert.

Einführung in die Elektrochemie. Von Prof. Dr. Bermbach. 8°. 140 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet Mark 1.— Gebunden Mark 1.25

„Wir freuen uns deshalb, daß ein so wichtiges Forschungsgebiet, dem auch die technische Industrie eine reiche Ernte verdankt, im Rahmen einer populär-wissenschaftlichen Sammlung die ihm gebührende Berücksichtigung gefunden hat. Der Verfasser hat es verstanden gemeinverständlich zu schreiben. Von der Sprache der Mathematik wird fast kein Gebrauch gemacht. Um so größeres Gewicht wird darauf gelegt, dem Leser die fundamentalsten Gesetze verständlich zu machen . . . . die jedem Leser an Hand zahlreicher klarer Figuren einen Überblick und Einblick in die neueren Theorien der Elektrochemie und ihre Anwendungen geben und zu weiteren Studien anregen."

Zentralblatt f. Pharmazie und Chemie. Nr. 25, IV. Jahrgang.



Morseapparat. Aus Hamacher, Telegraphie und Telephonie.

Die Elektrizität als Licht- und Kraftquelle.

Von Privatdozent Dr. P. Eversheim. 8°. 123 S. mit zahlr. Abb. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Heute ist das Verwendungsgebiet der Elektrizität ein so außerordentlich ausgedehntes, daß wohl ein jeder mehr oder weniger mit ihr in Berührung kommt. Deshalb kann man es nur dankbar begrüßen, wenn auch dem Laien durch ein so klar geschriebenes Büchlein ein Einblick eröffnet wird und in großen Zügen die Grundbegriffe der Elektrotechnik dargelegt werden. . . . Die sorgfältig gezeichneten Abbildungen beleben die Darstellung." Elektrochemische Zeitschrift. Heft 7, 1907.

Telegraphie und Telephonie.

Von Telegraphendirektor und Dozent F. Hamacher. 8°. 156 S. mit 115 Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Dieser Leitfaden will, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, die zum Verständnis und zur Handhabung der wichtigsten technischen Einrichtungen auf dem Gebiete des elektrischen Nachrichtenwesens erforderlichen Kenntnisse vermitteln, insbesondere aber in den Betrieb des Reichstelegraphen- und Telephonwesens einführen.

Unsere Kleidung und Wäsche in Herstellung und Handel.

Von Direktor B. Brie-Berlin, Prof. Schulz-Krefeld, Dr. Kurt Weinberg-Charlottenb. ca. 160 S. Geh. M. 1.— In Origb. M. 1.25

Eines der interessantesten Gebiete unseres wirtschaftlichen Lebens wird hier von ersten Kennern geschildert. Die anziehende Darstellung führt uns durch die Riesenbetriebe unserer ersten Konfektionsfirmen, und zeigt uns Industrie und Heimarbeit am Werke, die Ansprüche des modernen Menschen und die Launen der Mode zu befriedigen.

Wertvolle Geschenkwerke

Aus den Tagen Bismarcks. Politische Essays von Otto Gildemeister. Herausgegeben von der literarischen Gesellschaft des Künstlervereins Bremen. Groß 8°. ca. 240 S. mit einem Portrait Gildemeisters. Geheftet ca. Mark 4.— In Originalleinenband ca. Mark 4.80

Ausgezeichnet durch die Gildemeister stets eigene Meisterschaft der Sprache und den Ideenreichtum des Inhalts reiht sich diese Publikation würdig seinen bereits veröffentlichen Essays und Übersetzungen an. Die Aufsätze atmen den Geist jener großen Zeit, da Bismarck das Deutsche Reich begründete und nach innen ausbaute, und es ist reizvoll zu sehen, wie sich die gewaltigen weltgeschichtlichen Begebenheiten in einer so hervorragenden und eigenartigen Persönlichkeit wie Gildemeister spiegeln. Als wertvolle Dokumente zur Zeitgeschichte werden deshalb diese Aufsätze namentlich der jüngeren Generation willkommen sein.

Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und und Staufen. Von Prof. Dr. K. Hampe. 8°. ca. 240 Seiten. In Originalleinenband ca. Mark 3.20

Wenn irgendwo, so fehlte in der Geschichte des deutschen Mittelalters bei überreichen Einzelforschungen eine knappe und zugleich lebendige Darstellung. Diese Lücke will das vorliegende Werk ausfüllen. Es führt den Leser auf die Höhe des deutschen Mittelalters in jene Zeiten, die noch heute wie wenig andere die Phantasie zu fesseln vermögen, in die Tage der ersten Salier, des Investiturstreites, Barbarossas und Friedrich II. Unter weitgehender Berücksichtigung der Gesamtentwicklung und der bestimmenden Kulturerscheinungen wird überall ein starker Nachdruck auf das Persönliche gelegt. Für das eigene Studium werden dem Leser stets die wichtigsten Quellen und die neuere Literatur anmerkungsweise mitgeteilt. So wird dieses Buch allen Lehrern und Studierenden ein treuer Berater sein, darüber hinaus aber ein Lesebuch für weite Kreise, das geeignet ist in dem heutigen Gegenwartstreiben etwas von dem tiefinnerlichen Anteil wieder zu erwecken, mit dem unsere Väter sich in die vergangene Zeit Deutscher Kaiserherrlichkeit versenkten.

Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Prof. Dr. Paul Darmstaedter. 8°. ca. 190 Seiten. In Originalleinenband ca. Mark 2.80.

Eine Übersicht der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung der großen transatlantischen Republik von den ersten Anfängen angelsächsischer Kolonisation bis zur Gegenwart, unter besonderer Berücksichtigung der wichtigsten Probleme auswärtiger und innerer Politik. Zur Erleichterung eingehender Studien ist einem jeden Abschnitt eine Übersicht über die wichtigsten Quellen und Darstellungen beigefügt.

Marianhill. Aus Passarge, Südafrika.

Südafrika. Eine Landes-, Volks- und Wirtschaftskunde von Prof. Dr. Siegfried Passarge. gr. 8°. 352 Seiten mit über 50 Abbildungen, zahlreichen Profilen und 33 Karten. Geschmackvoll brosch. Mk. 7.20 In Originalleinenbd. Mk. 8.—

„Alles in allem genommen ist Passarges Werk das beste augenblicklich über Südafrika, seine Landes-, Volks- und Wirtschaftskunde als Ganzes geschriebene Buch. Es ist ein echt geographisches Werk im modernen Sinne."

Max Friedrichsen, Bern. (Deutsche Literaturzeitung. Nr. 3, 29. Jahrgang, 1908.)

„Unter Mithilfe der neuesten Beobachtungen, sowie unter Verwertung guter photographischer Aufnahmen hat der Verfasser ein überaus klares, auf der Höhe des heutigen Wissens stehendes Gesamtbild von Südafrika zu entrollen verstanden, das sicherlich Anklang finden wird. . . . . So ist S. Passarge wie kein anderer lebender wissenschaftlicher Geograph vorgebildet und befähigt, ein kritisches Gesamtbild dieses an Bedeutung von Jahr zu Jahr wachsenden Gebietes zu entwerfen. Dazu kommen ihm seine ärztlichen Kenntnisse für die scharfe Erfassung der interessanten anthropologischen und ethnographischen Verhältnisse der Eingeborenen sehr zu statten. . . . . Man greife zu dem Buche selbst, das wohl niemand ohne Befriedigung aus der Hand legen wird."

Univ.-Professor Dr. Fritz Regel, Würzburg. (Frankfurter Zeitung, Nr. 312.)

„Wir dürfen Passarges neues Buch als wahren Schatzkasten und als Fundgrube für die neueste Belehrung über Südafrika betrachten."

Hamburger Fremdenblatt, 3. November 1907.

Die bildende Kunst der Gegenwart.

Von Josef Strzygowski, ord. Prof. a. d. Universität Graz. 300 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. In Büttenumschlag geh. Mark 4.— In Originalleinenband Mark 4.80

„In seiner temperamentvollen, rasch und fest zupackenden Art hat Strzygowski eine Reihe von Erscheinungen herausgegriffen, an denen er charakteristische Züge der modernen Kunstbestrebungen klarlegen zu können glaubt. Berücksichtigt sind alle Zweige der bildenden Kunst: Architektur, Kunstgewerbe, Ornamentik, Bildhauerei, Griffelkunst, Malerei. Es geht ein frischer, stark persönlicher Zug durch das Buch, eine sympathische, begeisterungsfähige Wärme, trotzdem der Verfasser über die gegenwärtigen Kunstzustände keineswegs optimistisch denkt."

Prof. Dr. Richard Streiter (Beilage der Allgemeinen Zeitung Nr. 126, 1907).

„. . . Nach so vielen Dithyramben und Pamphleten ist es wahrhaft erfrischend, ein Buch über die moderne Kunst zu lesen, das wesentlich vom Standpunkte des Historikers aus geschrieben ist. Strzygowski kennt und liebt diese Kunst, er glaubt unerschütterlich an ihre Zukunft, und er bewundert aufrichtig die Energie und Selbstverleugnung, mit der sie ihren Zielen nachstrebt. Aber er hat auch einen scharfen Blick für das Ungesunde und Verkehrte, das überall im modernen Schaffen hervortritt. . . ."

Prof. Semrau in Breslau.

„Die künstlerische Erziehung ist so eingehend gewürdigt worden, daß schon dieses Kapitel genügen würde, die Blicke der Lehrerschaft auf das Werk zu richten." (Pädag. Zeitung. 32. Jahrg. Nr. 9).

Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen.

Herausgegeben von Dr. A. Steinberg. 8°. ca. 240 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geschmackvoll brosch. ca. Mk. 3.20 In Originalleinenband Mk. 3.80

Die vorliegende Veröffentlichung gibt nicht nur ein lebensvolles Bild vom Leben unseres großen Dichters und seiner Familie, sondern sie ist auch ein überaus interessanter Beitrag zur Zeit- und Kulturgeschichte der Napoleonischen Ära in Deutschland. In frischer Unmittelbarkeit treten uns die Mitglieder des Körnerschen Kreises entgegen: der Vater, Schillers Freund, als verständnisvoller Berater des Sohnes, die liebevolle Mutter, deren Wendungen zuweilen an Frau Raths Urwüchsigkeit gemahnen, Emma, die Schwester usw. Im Mittelpunkt aber steht der junge Dichter, dessen Briefe die Dokumente seiner Lebensgeschichte bilden von seinen ersten kindlich-naiven Mitteilungen an die Seinen bis in die letzten Tage seines kurzen doch reichen Daseins. Ein prächtiges Festgeschenk in geschmackvoller Ausstattung.

Fürs christliche Haus

Unsere religiösen Erzieher. Eine Geschichte des Christentums in Lebensbildern, herausgegeben von Prof. Lic. B. Beß. 2 Bände zu je 280 S. mit Buchschmuck von Bruno Héroux. Geschmackvoll brosch. je Mk. 3.80, in Originalleinenbd. je Mk. 4.40

Band I

Vorwort . . . . . Prof. Lic. **B. Beß**
Moses u. d. Proph. Prof. D. **J. Meinhold**
Jesus . . . . Prof. D. **Arnold Meyer**
Paulus . . . Prof. Lic. Dr. **C. Clemen**
Origines . . . . Prof. D. **E. Preuschen**
Augustinus . . . . Prof. D. **A. Dorner**
Bernh. v. Clairvaux u. R. Prof. D. **S. Deutsch**
Franz von Assisi . . Prof. Dr. **K. Wenck**
Heinrich Seuse (Suso) Lic. Dr. **O. Clemen**
Wiclif u. Hus Schulrat D. Dr. **Buddensieg**

Band II

Luther . . Geh. Rat Prof. Dr. **Th. Kolde**
Zwingli . . . . . Dekan D. **A. Baur**
Calvin . . . . . Prof. Lic. **B. Beß**
Spener . . . . Pfarrer D. **P. Grünberg**
Schiller-Goethe. Konsist. Prof. Dr. **K. Sell**
Schleiermacher Geh. Rat Prof. Dr. **O. Kirn**
Bismarck . . Prof. D. **O. Baumgarten**
Schlußwort . . Prof. D. **W. Herrmann**

Vom Großherzoglichen Badischen Oberschulrat, dem Großherzoglichen Hessischen Ministerium und dem Großherzoglichen Altenburgischen Staatsministerium 2c. 2c. empfohlen.

Aus Besprechungen:

„Wir meinen, daß das Buch seinem Zwecke in hohem Maße dienen wird. Es sind lebensvolle, feine in den Rahmen ihrer Zeit hineingezeichnete Bilder. Wir werden zu den Großen geführt, die in der Berührung mit Gott, auf dem Lebensboden der Religion ihre Größe erlangten. Sie führen uns alle an die eine Quelle der Kraft, zur Quelle wahren Lebens, zur Religion. Und dazu werden unsere religiösen Erzieher vielen helfen. Es ist ein Buch, das niemand ohne tiefe Anregung und inneren Gewinn lesen wird." Gocht. (Die Wartburg, Nr. 50, 1907).

„Den religiösen Idealismus unserer reifen Jugend zu wecken und zu befruchten, dürfte das vorliegende Werk vermöge seiner ansprechenden Darstellungen in hohem Maße geeignet sein; wir möchten es als vortreffliches Prämienbuch für unsere Primaner und Abiturienten empfehlen." Monatsschrift für höhere Schulen. Nr. 12, 6. Jahrg.

„Die ernstesten Führer auf dem Lebenswege, die den Blick zu den Sternen emporrichten, sind die großen Persönlichkeiten der Religionsgeschichte. Zu ihnen führt uns „Unsere religiösen Erzieher."
Volksbildung. Nr. 1, 38. Jahrg.

„Wer diesen verschiedenen Erziehern und ihren Auslegern zu folgen bereit ist, wird in eine Fülle von Unvergleichlichem, in einen Reichtum des sieghaften Lebens hineinschauen, der das Herz mit Freude erfüllt, es aus der natürlichen Gebundenheit unseres Wesens ruft, es erquickt und es erzieht."
K. W. (Evangel. protestantischer Kirchenbote Nr. 51, 1907).

Lebensziele. Eine Einführung in die Grundfragen des religiös-sittlichen Lebens für die Jugend und ihre Freunde. Unter Mitarbeit von Lic. Gottlieb Traub und Else Zurhellen-Pfleiderer, herausgeg. von Lic. Otto Zurhellen. gr. 8°. V und 276 Seiten. Mit Buchschmuck von M. Kunz. In Originalgeschenkband Mark 4.80.

„Ein Buch für die gebildete, denkende, suchende Jugend ist es geworden, ein echtes Geschenkbuch. Nach solchem Buch war sicher ein Bedürfnis. Wir haben nach allen möglichen Richtungen Bücher gesucht, die die empfundene Lücke ausfüllen sollten. Wie manches Gute uns auch begegnete, es war doch nicht ein umfassend gezeichneter Weg für die Lebensjahre, die vor denjenigen Menschen sich auftun, die ihn selbständig und immer selbständiger suchen lassen und ihn in die ersten und oft entscheidenden Kämpfe seines Lebens bringen. Da haben Lic. Otto Zurhellen und seine Frau ..... zugegriffen und haben die „Lebensziele" für die erste Fahrt ins Leben aufgerichtet, und Traub hat ihnen dazu mit der liebenswürdigsten Feinheit und der Überzeugungskraft der Konsequenz die Erziehung zum sozialen Denken und Empfinden geschrieben."

Die christliche Welt, 1908. Nr. 23.

„Das Buch geht aus von der mit plastischer Meisterschaft gezeichneten Persönlichkeit Jesu, die auch in den folgenden Abschnitten (Weltanschauung, Charakterbildung, soziales Leben, die Kirche) den beherrschenden Hintergrund bildet. Es sind die Fragen und Kämpfe der Gegenwart, zu deren Lösung das Buch als treuer Freund führen will."

Die Wartburg, 15. Mai 1908.

„Ich habe lange nichts gelesen, was mich so in tiefster Seele erbaut und gestärkt hat. Eine umfassende Kenntnis unseres heutigen gesellschaftlichen Lebens auf seinen Höhen und in seinen Tiefen, mit seinen Licht- und Schattenseiten verbindet sich hier mit einem feinfühligen sittlichen Urteil."

Pfarrer Foerster. Die Gemeinde. Frankfurt a. M. VII. Jahrg. Nr. 13.

Die Weisheit Israels in Spruch, Sage und Dichtung. Von Prof. Dr. J. Meinhold in Bonn. gr. 8°. VIII u. 343 S. Geheftet Mark 4.40 In Originalleinenband Mark 4.80

Die Spruchsammlungen des Alten Testaments leben auch heute noch mit ihren köstlichen, ewig wahren Sätzen im Bewußtsein unseres Volkes. Deshalb wird diese systematische mit zahlreichen Proben belebte Einführung in ihre Entstehung, ihren philosophischen Gehalt und kulturhistorischen Hintergrund jedem Gebildeten willkommen sein.

Katholizismus und Protestantismus in Geschichte, Religion, Politik und Kultur. Von Prof. Dr. Karl Sell in Bonn. gr. 8°. VIII u. 314 S. Geh. Mk. 4.40, in Originalleinenbd. Mk. 4.80

Eine objektive, großzügig zusammenfassende Darstellung und Würdigung des tiefen, dauernd wirkenden Gegensatzes innerhalb der Christenheit nach seinen geschichtlichen Ursachen, seiner Bedeutung für die vergangene und gegenwärtige Welt im innern und äußeren Leben, in der Politik, der Lebensführung und Kultur.

Das Werk verdient um so größere Beachtung, als zur Zeit der Kampf der Kurie gegen den Modernismus alle an unserem Geistesleben interessierten Kreise auf das tiefste erregt und jedem Gebildeten eine Stellungnahme zu den hier behandelten Fragen zur Pflicht macht.

Die religiöse Erziehung des Menschen im Lichte seiner Entwicklung. Von H. Schreiber-Würzburg. gr. 8°. 256 Seiten. Geheftet Mark 3.— Gebunden Mark 3.60

Eine modern-christliche Pädagogik auf dem interessanten und verhältnismäßig sicheren Untergrund der Religionspsychologie und Kinderpsychologie. Aus dem Buche spricht der erfahrene Erzieher, der aus eigener reicher Erfahrung eine Fülle interessanten pädagogischen Materials herbeischafft und in anregender, von wahrem Idealismus getragener Darstellung wertvolle Richtlinien für die religiöse Erziehung unserer Jugend gibt.

Praktische Fragen des modernen Christentums. Fünf Vorträge von Privatdozent D. Förster-Frankfurt a. M., Pfarrer Jatho-Köln, Prof. Dr. Arnold Meyer-Zürich, Privatdozent Lic. Niebergall-Heidelberg, Pfarrer Lic. Traub-Dortmund. Herausgegeben von Prof. Dr. H. Geffken-Köln. 8°. 142 S. Brosch. Mark 1.80 In Originalleinenband Mark 2.20

„Sämtliche Vorträge sind hervorragende Zeugnisse der kritisch klärenden und zugleich positiv bauenden Pionierarbeit moderner Theologen."

Bithorn. („Die christliche Welt". Nr. 25. 1907.)

Euckens Bücher des Lebens

Einführung in eine Philosophie des Geisteslebens. Von Geheimrat Prof. Dr. Rudolf Eucken. gr. 8°. 205 S. Geheftet Mark 3.80 In Originalleinenbd. Mark 4.60 In Luxuseinbd. von Prof. van de Velde in Weimar „ 5.—

Keine Vermehrung der zahlreichen landläufigen Einleitungen in die Philosophie, vielmehr ein durchaus eigenartiges Werk unseres Jenaer Philosophen. Es gibt einen großzügigen Überblick über die bisherige Arbeit der Philosophie, zeigt ihre wichtigsten Probleme auf, beleuchtet ihre Stellung im Ganzen des menschlichen Daseins und bietet so eine Geschichte des inneren Lebens der Menschheit, an der niemand vorübergehen kann, der zu den philosophischen Fragen der Gegenwart Stellung zu nehmen verlangt.

Der Sinn und Wert des Lebens für den Menschen der Gegenwart. Von Geheimrat Prof. Dr. Rudolf Eucken. 162 S. In Büttenumschlag Mk. 2.20 In Originalleinenbd. Mk. 2.80 Nummerierte Luxusausgabe auf Büttenpapier, mit eigenhändiger Unterschrift des Verfassers. In Halbfranzband M. 5.60

„Wir möchten die ausgezeichnete, geistvolle tiefernste Schrift allen ernsten Suchern unserer Zeit ganz besonders zueignen und empfehlen."
Literarische Rundschau f. d. ev. Deutschland. Nr. 4. 17. Jahrg.

„So bietet denn Euckens — überdies mit meisterhafter Klarheit geschriebenes — Buch einen wertvollen Beitrag zu der Erkenntnis der schweren Schäden, an denen unsere Zeit leidet, und zu deren Heilung."
Menschheitsziele 1908. Heft 6.

Spinoza. 5 Vorlesungen von Prof. Dr. A. Tumarkin. 95 S. Geheftet Mark 2.— In Originalleinenband Mark 2.40

Verf. gibt zunächst eine feinsinnige Skizze von Spinozas Leben und entwickelt die Grundgedanken seiner Philosophie.

Bücher für Naturfreunde

Biologie der Pflanzen. Von Prof. Dr. Migula. 8°. ca. 350 S. mit zahlr. Abb. nach Photographien u. Zeichnungen. Buchschmuck v. Gadso Weiland. Geh. ca. M. 7.— Geb. ca. M. 8.—

Aus Migula, Biologie der Pflanzen.

Die Pflanzenbiologie nimmt von Jahr zu Jahr ein gesteigertes Interesse in Anspruch; auch im naturwissenschaftlichen Unterricht fängt sie an, sich einen gesicherten Platz zu erobern. Aber für Lehrer und Lernende fehlte ein Buch, welches ohne größere Ansprüche an Vorkenntnisse zu stellen und ohne eine übermäßige Fülle an Stoff zu bringen die wichtigsten und interessantesten Erscheinungen der Pflanzenbiologie im Zusammhang behandelt. Diese hohe und schöne Aufgabe hat sich das vorliegende Werk aus der Feder eines unserer ersten Botaniker gestellt. In lebensvoller Darstellung, prächtig ausgestattet, mit zahlreichen Photographien und eigenhändigen Zeichnungen des Verfassers geschmückt ist es für jeden Naturfreund die anregendste und interessanteste Lektüre, während es allen Lehrern und Studierenden als ein unentbehrliches Lehr- und Nachschlagebuch die besten Dienste leisten wird.

Die Entwickelung der Natur. Von Dr. P. G. Buekers. 8°. 350 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet ca. M. 3.80 In Originalleinenband ca. M. 4.40

Ein solches Werk, das den gebildeten Laien in dem auf diesem Gebiete herrschenden Wirrwarr widersprechender Meinungen und Theorien zurechthelfen soll, entspringt einem oft geäußerten Bedürfnis. Von seinem Lehrer, Professor de Vries, unterstützt, führt der Verfasser den Leser ein in die heute im Vordergrunde des Interesses stehende Kontroverse: Zuchtwahl u. Mutation und gibt an Hand zahlreicher Beispiele aus Tier- u. Pflanzenwelt eine fesselnde Darstellung vom heutigen Stande der Evolutions- und Deszendenztheorie.

Die Pflanzenwelt Deutschlands. Von Dr. Paul Graebner, Kustos am Botanischen Garten in Berlin. Groß 8° ca. 250 S. mit zahlreichen Abbildungen. Broschiert Mark 5.— In Originalleinenband Mark 6.—

Dieses schön ausgestattete Werk will dem Naturfreund in anregender gemeinverständlicher Darstellung alle Gründe und Bedingungen klarlegen, die für die Gestaltung und das Vorkommen unserer Flora maßgebend sind. Es werden dementsprechend die natürlichen Pflanzengesellschaften Deutschlands in ihren biologischen Verhältnissen, ihrer Abhängigkeit und Anpassung an Klima und Boden behandelt, und wir lernen die eigentümliche Vegetation der Wiesen, Wälder, Dünen, Moore und der Heide kennen.

Unsere Zierpflanzen. Von Paul F. F. Schulz, ca. 250 S. mit 5farbigen Tafeln nach Originalaquarellen von Kunstmaler Wolf-Maage, 7 Tafeln in photographischem Kunstdruck nach Originalaufnahmen von Georg E. Schultz, 78 photographischen Textabbildungen sowie zahlreichen Abbildungen in Federzeichnungsmanier. Geheftet Mk. 4.40 In Originalleinenband Mk. 4.80

Die Zierpflanzen stehen Tausenden viel näher als die „wilden" Gewächse in Wald und Flur. Jeder Spaziergang in die Parkanlagen, jede Mußestunde im Hausgarten bieten Gelegenheit zu intimen Beobachtungen an Zierpflanzen. Trotzdem kennt man meist nicht einmal die Namen der verbreitetsten Ziergewächse, geschweige denn ihre allgemeinen Lebensbedingungen, über die uns bisher auch die besten biologischen Lehrbücher der Botanik nur stiefmütterlich unterrichteten. Darin will das vorliegende Werk Wandel schaffen. — Die Betrachtungen sind durchwegs so eingehend gehalten, daß jeder Pflanzenfreund seine Lieblinge in allen ihren Lebensäußerungen verstehen lernt. Auch werden sie dem Lehrer eine Handreichung sein für seinen Unterricht, in dem eine weitgehendere Berücksichtigung der Zierpflanzen namentlich in der Großstadt mit Recht in neuester Zeit gefordert wird. Die reiche Ausstattung sichert dem Werk einen hervorragenden Platz in der Geschenkliteratur.

Flora von Deutschland. Ein Hilfsbuch zum Bestimmen der in dem Gebiete wildwachsenden und angebauten Pflanzen, bearbeitet von Prof. Dr. Otto Schmeil und J. Fitschen. 5. Aufl. 338 Abb. 394 S. In Leinwand geb. Mark 3.80

„Durch ihre Vollständigkeit und Übersichtlichkeit, sowie durch die vortrefflichen Abbildungen verdient die Flora zweifellos als eine der brauchbarsten und besten Anleitungen zum Bestimmen der heimatlichen Pflanzen bezeichnet zu werden." Bot. Zentralbl. 1906, Nr. 23.

Das Buch ist auf dünnes, aber festes Papier im Taschenformat gedruckt, so daß es auf Exkursionen leicht mitgeführt werden kann.

Schönstes Geschenk für Naturfreunde!

Lehrbuch der Zoologie. Für alle Freunde der Natur. Unter besonderer Berücksichtigung biologischer Verhältnisse bearbeitet von Prof. Dr. Otto Schmeil. Mit 30 mehrfarbigen und zwei einfarbigen Tafeln, sowie 486 Textbildern nach Originalzeichnungen. 20. Auflage. XII und 555 Seiten. In Leinwandband Mark 5.— In eleg. Geschenkband Mark 6.50

Lehrbuch der Botanik. Unter besonderer Berücksichtigung biologischer Verhältnisse bearbeitet von Prof. Dr. Otto Schmeil. Mit 40 mehrfarbigen und 8 schwarzen Tafeln, sowie mit 470 Textbildern. 21. Auflage. XII und 521 Seiten. In Leinwandband Mark 4.80 In elegantem Geschenkband Mark 6.—

Aus Schmeil: Buchfinkenpaar und sein Nest.

„Schmeil hat damit ein Werk geschaffen, das in jeder Hinsicht vollkommen auf der Höhe der Zeit steht. Man kann keine der kunstvoll und streng logisch bis ins einzelne gegliederten Darstellungen lesen, ohne davon entzückt zu sein ... kurz, das Schmeilsche Werk ist ein Buch, das eigentlich keinen Konkurrenten hat; es ist das Lehrbuch der Botanik. Daß ihm der Erfolg nicht fehlen kann, ist uns gewiß. Möchte recht bald allerorten „der Schmeil" Eingang finden. Es würde dann das Bildungsniveau unseres gesamten Volkes eine Hebung erfahren und die Veröffentlichung jener wundervollen Bücher würde zur nationalen Tat." Zeitschrift für Mikroskopie Nr. 12.

„Das „Lehrbuch der Botanik" von Schmeil ist das beste, das mir bis jetzt vorgelegen hat."
Dr. Luerssen, Prof. der Botanik, Direktor des Botan. Gartens in Königsberg i. Pr.

Beide Bände sind in mehr als 100000 Exempl. verbreitet!

Lehrbuch der allgemeinen Botanik. Von Gustav Anders. gr. 8°. ca. 460 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet ca. Mark 3.20 Gebunden ca. Mark 4.—

Die wichtigsten Lebensvorgänge der Pflanzen werden an der Hand zahlreicher Abbildungen erläutert, Theorien nur wo unerläßlich herangezogen, überall aber die Fülle zusammenhängender Tatsachen in klarer, wohldisponierter Weise behandelt. Eine wertvolle Ergänzung zu den Schmeilschen Lehrbüchern.

Exkursionsbuch zum Studium d. Vogelstimmen. Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesange von Dr. Alwin Voigt. 4. vermehrte und verbesserte Auflage. 312 Seiten. In biegsamem Leinenband Mark 3.—

Das vorliegende Buch soll den Naturfreund vertraut machen mit den charakteristischen Weisen des Vogelgesanges. Es soll ihn befähigen, aus dem Gesange auf die gefiederten Sänger unserer Wälder und Fluren zu schließen, die teils hoch in den Lüften, in den Wipfeln der Bäume, oder dem Dickicht und den Büschen ihr Lied erschallen lassen, ohne dem Lauscher zu Gesicht zu kommen.

Kunst- und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom wissenschaftlichen Standpunkte beleuchtet von Prof. Dr. Bernh. Hoffmann. 8°. ca. 232 S. mit zahlr. Notenbeispielen. Geh. ca. M. 3.60 In Originalleinenband ca. M. 4.—

Auf Grund nahezu 25jähriger Beobachtungen und eingehendster Untersuchungen ist diese für den Menschen und Ästhetiker, Naturwissenschaftler und Naturfreund gleich bedeutsame, grundlegende Arbeit entstanden. Sie behandelt in einem ersten Teil die Kunst im Vogelgesang und verfolgt in einem zweiten den Einfluß der Vogelmusik auf die menschliche Kunst vom Anfang des 13. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

Dr. E. Zerneckes Leitfaden für Aquarien- und Terrarienfreunde. Für die zweite Auflage bearbeitet von Max Hesdörffer, Berlin. Dritte vermehrte Auflage von E. E. Leonhardt. Mit 2 Tafeln und 185 Abbildungen im Text. 455 Seiten. Broschiert Mark 6.— Gebunden Mark 7.—

„Dieser Leitfaden zeichnet sich vor allen anderen ähnlichen Werken dadurch aus, daß er in knapper übersichtlicher Form alles das bringt, was jedem Besitzer eines Süß- oder Seewasseraquariums und eines Terrariums zu wissen nötig ist, um ihn vor Verlusten zu bewahren, indem er in allen Fragen zweckmäßigste und tatsächlich erprobte Anweisungen gibt." Natur und Haus. 1. Febr. 1908.

Die moderne Physik. Ihre Entwicklung. Von L. Poincaré. Übertragen von Privatdozent Dr. M. Brahn. 8°. 260 Seiten. Geheftet Mark 3.80 In Originalleinenband Mark 4.40

„Der bekannte französische Gelehrte führt dem Leser in fesselnder, leicht verständlicher Darstellung ein lebendiges Bild der heutigen physikalischen Anschauung vor. Er bespricht die Genauigkeit der Messungen, die Grundgesetze, die Zustandsänderungen, die osmotische und die Jonentheorie, die Entwicklung der drahtlosen Telegraphie, die Radioaktivität, die Elektronentheorie und die neuen Anschauungen über die Beschaffenheit des Äthers." Arndt. Polytechnisches Journal. Heft 17. 1908.

Die Elektrizität. Von Prof. L. Poincaré. Übersetzt von Dr. Kalähne, Prof. a. d. techn. Hochschule in Danzig. gr. 8°. 260 S. Geheftet ca. Mark 3.80 In Originalleinenband ca. Mark 4.40

In der fesselnden, dem Franzosen eigenen eleganten Schreibweise erhält hier auch der mit den Grundlagen der Elektrizitätslehre weniger vertraute Leser eine großzügige zusammenfassende Darstellung der wichtigsten Errungenschaften dieser Wissenschaft und ihrer Anwendungen.

Die neueren Forschungen auf dem Gebiet der Elektrizität und ihre Anwendungen. Gemeinverständl. dargestellt v. Prof. Dr. Kalähne. gr. 8°. 284 S. mit zahlr. Abb. Broschiert Mark 4.40 In Originalleinenband Mark 4.80

„Durch diese vom Einfachen zum Komplizierten ansteigende Entwicklung wird der Leser bequem und sicher zu den höchsten Gipfeln der modernen Elektrizitätslehre hinaufgeführt. Möchten recht viele das gediegene Werk zu ihren Studien benutzen."

Aus der Natur. Heft 1, IV. Jahrgang.

Physikalische Musiklehre. Eine Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang. Von Prof. Dr. H. Starke. 240 Seiten mit zahlr. Abbildg. Geheftet Mark 3.80 Gebunden Mark 4.20

„So entspricht ein Werk wie das vorliegende, das eine Vereinigung der naturwissenschaftlichen wie ästhetischen Musiklehre einem allgemeineren Kreise zugängig macht, direkt einem Bedürfnis. Hier werden die Besprechungen auch komplizierterer akustischer Erscheinungen physikalischer Art allgemeinverständlich durchgeführt. Eine große Anzahl von Abbildungen beleben die Lektüre und erleichtern das Verständnis dieses auch äußerst gefälligen und empfehlenswerten Buches, das jedem Gebildeten und Musikfreund willkommen sein wird."

Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Nr. 19, IX. Jahrg.

ERWIN NÄGELE • QUELLE & MEYER
LEIPZIG

Dr. E. Zerneckes Leitfaden für Aquarien- und Terrarienfreunde

Für die zweite Auflage bearbeitet
von **Max Hesdörffer**, Berlin

Dritte vermehrte Auflage besorgt von **E. E. Leonhardt**

Mit 2 Tafeln und 185 Abbildungen im Text. 1907.
455 Seiten. Broschiert M. 6.—, gebunden M. 7.—

Daß bei der großen Verbreitung der Aquarien- und Terrarienliebhaberei der Mangel eines praktischen und auf der Höhe der Zeit stehenden Handbuches längst fühlbar war, bewies die begeisterte Aufnahme und die große Verbreitung, welche die beiden ersten Auflagen von Dr. Zerneckes Leitfaden gefunden haben. Das Buch zeichnet sich vor allen anderen ähnlichen Werken dadurch aus, daß es in knapper und übersichtlicher Form alles das bringt, was jedem Besitzer eines Süß- oder Seewasseraquariums und eines Terrariums zu wissen nötig ist, um ihn vor Verlusten zu bewahren, indem es in allen Fragen zweckmäßigste und tatsächlich erprobte Anweisungen gibt. Wissenschaftlich botanische oder zoologische Details sind soweit vermieden worden, als es für das Verständnis einer Erscheinung nicht dringend nötig war. Die praktische Seite für die Behandlung der einzelnen Abschnitte ist in erster Linie maßgebend gewesen.

Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen

Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel
nach ihrem Gesange von **Dr. Alwin Voigt**

4. vermehrte und verbesserte Auflage. 1906.
312 Seiten. In biegsamem Leinenband M. 3.—

Das vorliegende Buch soll den Naturfreund befähigen, aus dem Gesange auf die gefiederten Sänger unserer Wälder und Fluren, die teils hoch in den Lüften, in den Wipfeln der Bäume, oder dem Dickicht und den Büschen ihr Lied erschallen lassen, ohne dem Lauscher zu Gesicht zu kommen zu schließen und ihn vertraut machen mit den charakteristischen Weisen des Vogelgesanges. Der Verfasser hat sich auf die bisher übliche Darstellungsweise nur im Notfalle beschränkt. Um schnell nachfolgen zu können, findet der Leser zu Anfang des Buches eine Übersicht der verbreiteteren Vögel, geordnet nach der Zeit der Ankunft, am Schlusse aber eine 8 Seiten umfassende Tabelle zur Bestimmung unserer Waldvögel nach den Stimmen. Auf den systematischen Teil folgt ein Abschnitt „Ratschläge für Anfänger", dann ein „Führer zu ornithologischen Ausflügen" und zum Schluß ein alphabetisches Sachregister.

♡ ♡ ♡ ♡ Prospekte unentgeltlich und postfrei. ♡ ♡ ♡ ♡

ERWIN NÄGELE • QUELLE & MEYER
LEIPZIG

Geologische Streifzüge
in Heidelberg und Umgegend

Eine Einführung in die Hauptfragen der Geologie auf Grund der Bildungsgeschichte des oberrheinischen Gebirgssystems.

Von Prof. Dr. **Julius Ruska** in Heidelberg

219 S. 139 Abbild. 4 Karten. Brosch. M. **3.80.** In Originalleinenbd. M. **4.40**

Alle Naturfreunde, die durch ihre Wanderungen in die Berge einen Einblick in den geologischen Aufbau unserer Heimat wünschen, werden zu diesem in Methode und Aufbau gleich originellen reich illustrierten Bändchen greifen müssen, das durch die geologische Vielseitigkeit des oberrheinischen Gebirgssystems eine treffliche Einführung in die allgemeine Geologie Deutschlands bietet.

Lötrohrpraktikum

Anleitung zur Untersuchung der Minerale mit dem Lötrohre

Von **E. Haase.**

8. 89 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Kart. ca. M. **1.20**

Dies Büchlein ist für den Anfänger bestimmt, der sich durch Selbstunterricht in allen wichtigen Lötrohruntersuchungen einarbeiten will.

Konrad Höller

Die sexuelle Frage und die Schule

56 Seiten. Preis M. 1.—

Eine interessante Schrift, die neben einer wissenschaftlich gehaltenen Begründung der Notwendigkeit sexueller Belehrungen zugleich zeigt, wie solche angemessen vorbereitet und in den Lehrplan für Naturgeschichte der achtstufigen Volksschule eingegliedert werden können.

Oberelsässische Lehrerzeitung 1907, Nr. 18/19.

Das Bild im naturgeschichtlichen Unterricht

78 S. mit 28 Abbildungen. M. 1.—.

Die vorliegende Schrift erörtert die Bedingungen, unter denen das Bild seine Verwendung im naturgeschichtlichen Unterrichte finden darf und stellt die Forderungen zusammen, die vom pädagogischen Standpunkte aus an Inhalt und Ausführung des Bildes zu erheben sind. Zugleich bringt die Schrift eine eingehende Besprechung von reichlich 30 Bilderwerken, so daß sie zugleich einen zuverlässigen Ratgeber bei der Anschaffung von Bildern darstellt.

Prospekte unentgeltlich und postfrei.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22086 8035

...JELLE & MEYER
...IG

Flora von Deutschland

Ein Hilfsbuch zum Bestimmen der in dem Gebiete wildwachsenden und angebauten Pfla...

Pro...

1907. ...

Das Buch... gedruck... ...t

Dur... sowie ... die Flo... besten ... Pflanzen...

Das ... deutlichen ... ein handli... eignet. Es...

Bota... für To...

Dozent de...

3...
T...

Wegen sein... behrlichen Begl... Naturfreund. ... sofortige Bestim... lich auch für Sch...

Blüter...

Eine klare ... teristischer ...

8°. 3...

♡ ♡ ♡ ♡ Pro... ...postfrei. ♡ ♡ ♡ ♡

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUN 1 9 2009
MAR 1 4 2009

Brigham Young University